

Mus. Th.

727

Mrs. Th
727

Chvala

63

Ein Vierteljahrhundert
BÖHMISCHER MUSIK.



Von

EMANUEL CHVÁLA.

Separat-Abdruck aus der Zeitschrift „Politik“.



PRAG.

VERLAG VON FR. A. URBÁNEK.

1887.

538 78

Erste böhmische Musikalienhandlung

FR. A. URBÁNEK in PRAG.

Böhmischer Musikverlag.

Violino mit Pianoforte.

Dvořák Ant., Op. 15. Nr. 1. **Ballada.** Mk. 3.—

Fibich Zd., **Romance** . . . Mk. 1.20

— **Selanka.** (Pastorelle.) Auch für Clarinette mit Pianoforte . . . Mk. 2.—

de Kàan H., **Berceuse** . . . Mk. 1.20

Nešvera Josef, **Wiegenlied.** 3. Auflage Mk. 1.20

Smetana B., **Aus der Heimat.** Nr. 1. u. 2. Mk. 4.40

Škroup Fr., **Böhmische Nationalhymne „Kde domov můj?“** Auch für Solo-Viol. (nach Ondříček auf der G-Saite od. Violoncello mit od. ohne Begleitung Mk. 1.60

Orchesterwerke und Kammermusik.

Čech Ad., **Trauermarsch.** Nach den Motiven von Smetana's Opern. Partitur für Blasharmonie Mk. 3.20. Partitur für Streichorchester . . . Mk. 3.20

Fibich Zd., Op. 8. **Streichquartett.** Part. und Stimmen Mk. 6.—

— Op. 11. **Klavierquartett.** Mk. 14.—

— Op. 26. **Ouverture** zum Lustspiel „Eine Nacht am Carlstein“. Part. Mk. 10.—

Patha Jan, **Böhmische Nationallieder** für Streichquartt. I.—V. Heft. Part. u. Stimmen à Mk. 4 —

Chvála Em., **Streichquartett.** Part. Mk. 5.—
Stimmen Mk. 8.—

de Kàan, **Sextett** aus der Op. „Die verkaufte Braut“ v. Smetana für 2 Violinen, Viola, Contrab., Flöte, Clarinet u. Horn (ad lib.) Part. u. St. Mk. 3.—

Kovařovic K., **Gavotte.** Für 3 Violinen, Viola, Violoncell u. Contrab. Partit. u. Stimmen Mk. 3 —

Malát Jan, **Böhmische Nationallieder.** Für Streichquartett. Part. u. Stimmen Mk. 4.—

Smetana B. **Aus meinem Leben.** Streichquartett. Part. Mk. 8.—. St. Mk. 10.—

— **Mein Vaterland.** Cyklus von 6 symf. Dichtungen für grosses Orchester.

I. **Vyšehrad.** Partit. Mk. 10.—

Stimmen Mk. 24.—

II. **Vltava.** Part. Mk. 14.—

Stimmen Mk. 32.—

III. **Šárka.** Part. Mk. 10.—

Stimmen Mk. 24.—

IV. **Aus Böhmens Hain und Flur.**

Part. Mk. 14.— Stimmen Mk. 32.—

V. **Tábor.** Part. Stimmen. (Im Druck.)

VI. **Blaník.** Part. Stimmen. (Im Druck.)

Šebek Gab., op. 7. **Bulg. Tänze** I., II.

Part. Mk. 6.— Stimmen Mk. 8.—

Škroup Fr., **Böhmische Nationalhymne „Kde domov můj?“** Für Streichquartett. Part. und Stimmen . Mk. 2.—

Želeňski Dr. Lad., **Polonaise.** Part. Mk. 5.— Stimmen 7.—

Pianoforte zu 2 Händen.

Anger M., **Eine Gabe der Jugend.** 4 kleine, leichte Piècen Mk. 3.—

Čech Ad., **Trauermarsch** aus den Motiven von Smetana's Opern. . Mk. 1.20

Dvořák Ant., Op. 12. Nr. 1. **Furiant.** (Im Druck.)

— Op. 12. Nr. 2. **Dumka.** (Im Druck.)

Fibich Zd. Op. 19. **Mignons.** Nr. 1. Walzer Mk. —.80

— Nr. 2. **Scène Orientale** . Mk. 1.40

— Nr. 3. * * * Mk. —.80

— Nr. 4. **Rococco** (Gavotte). Mk. 1.40

Chvála Em., **Rondo.** Mk. 3.—

— **Albumblätter.** (4 Nummern) Mk. 3 —

Jiránek Al., **Zwei Suiten aus böhmischen Tänzen.** (12 Tänze) Mk. 3.20

— **Romance** Mk. 1.—

— **Scherzo.** Mk. 1.—

— **Mazurka** Mk. 2.—

— **Polka** Mk. 2.—

de Kàan H., **Transcription der symphonischen Dichtung „Vltava“** von Smetana für den Concertvortrag . . Mk. 7.—

— **Transcription der symphonischen Dichtung „Vyšehrad“** von Smetana Mk. 5.60

— Op. 21. **Ballade.** Den Manen Smetana's gewidmet Mk. 2.—

— Op. 22. **Konz.-Mazurka.** . . Mk. 2.—

— Op. 26. 5 **Ländler** Mk. 3.—

Ein Vierteljahrhundert
BÖHMISCHER MUSIK.



Von

EMANUEL CHVÁLA.



Separat-Abdruck aus der Zeitschrift „Politik“.



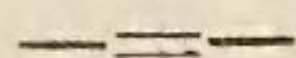
PRAG.

VERLAG VON FR. A. URBÁNEK.

1887.

Buchdruckerei der „Politik“ in Prag.

Vorwort.



Der vorliegende Aufsatz, ein publizistisches Gelegenheitsstück angeregt durch ein Zeitungsjubiläum, war bestimmt, dem ständigen Leserkreise der „Politik“, der durch fünf und zwanzig Jahre an der Hand der musikalischen Tagesberichte des Journals dem heimischen Musikleben gefolgt war, nach Ablauf dieser Zeitperiode in gedrängter Kürze eine Uebersicht der Erfahrungen und Erfolge der böhmischen Tonkunst in dem ereignissreichen Zeitabschnitte darzubieten.

Es drängt mich diese ursprüngliche Bestimmung des Aufsatzes hier im Vor-

hinein zu betonen, weil durch dieselbe dessen Fassung, der Gedankengang, die feuilletonistische Form, der Sprachton ihre Rechtfertigung, in den Augen eines geneigten Lesers, der aus diesem Schriftchen seine erste Information über die Schicksale der böhmischen Musik in den letzten Decennien schöpfen wollte, die nothwendige Erklärung finden können.

Die bescheidene Arbeit, weit entfernt davon, eine umfassende Darstellung der tonkünstlerischen Thätigkeit in der böhmischen Renaissanceperiode sich anmassen zu wollen, galt vielmehr nur der Auffrischung und Sammlung von Erinnerungen an jene Verhältnisse, Begebenheiten und Erscheinungen, welche eine Entfaltung der böhmischen Musik bedingt und befördert haben.

Die Annahme meiner nächsten Umgebung, dass diese Arbeit auch solchen Kunstfreunden nicht unwillkommen sein dürfte, zu denen, ausgenommen die Werke

*Anton Dvořák's, nur spärlich ein Zeichen
unseres Musiklebens dringt, hat mich be-
wogen, der mir angetragenen Separat-
ausgabe des in der „Politik“ erschienenen
Aufsatzes beizustimmen.*

Prag, im October 1887.

Der Verfasser.

Fünfundzwanzig Jahre
BÖHMISCHER MUSIK.



Fünfundzwanzig Jahre sind es, dass dieses Blatt gewissermassen das Tagebuch unserer nationalen Existenz führt, somit auch die Aufschreibungen über die böhmische Kunstthätigkeit. Der Zeitabschnitt drängt zur Bilanz; ein neues Buch ist aufgelegt, das alte soll abgeschlossen werden. Man fasst mich bei meiner Referentenpflicht und verlangt zu wissen, was ich im Kapitel »Musik« unter den Summenstrich der Erfahrungen und Erfolge zu setzen habe. Hier ist's, so wenig es auch sagen mag, für das, was geschehen!

Das Vierteljahrhundert! Im Nu wird die Weltgeschichte darüber hinwegfliegen; für unser Kulturleben bedeutet es sehr viel, für die böhmische Tonkunst sozusagen Alles! Fünfundzwanzig Jahre, kaum älter ist unsere, die böhmische Musik im eigentlichen Sinne des Wortes; sie steht im Frühlingsalter ihres Lebens — das merkt Ihr doch, an all' dem Blühen, all' dem Duften!

Böhmische Tonkünstler gab es allerzeit — ein Volk, das sein ganzes Thun und Fühlen in Gesängen widerspiegelt, die für sich allein schon einen unermesslichen musikalischen Schatz bedeuten und dessen musikalischer Sinn sprichwörtlich geworden ist, wie soll es je Mangel an Talenten empfunden haben? — aber eine böhmische Tonkunst gab es nicht vor der Epoche, auf die wir heute zurückblicken. Die zahlreichen musikalischen Quellen, welche bei uns entsprangen, eilten auf dem kürzesten Wege dem jeweilig herrschenden Weltstrome zu, die Fremde zog an und absorbierte unsere Kräfte; und was an wirklicher Kraft daheim zurückblieb, zählte nie als heimische, vaterländische Kraft, sondern wieder nur als Komponente der auswärtigen Grossmacht.

Unser Mysliveček (1737—1781) ging als Ventrini in der italienischen Opernproduktion auf, der berühmte Georg Benda (1721—1795) ward Meister des deutschen Melodrams, Anton Reicha (1770 bis 1836) wirkte in Paris und schrieb eine französische Kompositionslehre, Johann Ludwig Dusík (Dussek) (1761—1812) wird heute noch zu den deutschen Klavierklassikern gezählt u. s. w. Seger, Bixi, Koželuh, Kuchař u. A., dann die neueren Vítěšek, Tomášek, Wenzel Veit, Franz Škroup, der Kom-

ponist der ersten böhmischen Oper (»Dráteník«), wirkten im Vaterlande, aber eine vaterländische Kunst haben sie nicht geschaffen. Das wollte nicht die Zeit, es wollten es nicht die U m s t ä n d e. Die klassische Epoche, die allmächtige Zeit der Musik, zog alle in ihrem Bereiche gelegene Thätigkeit nach den gewaltigen Centren ihrer Macht. Die Augen aller hellsehender Musiker von Nah und Fern waren unverwandt auf das wunderbare Dreigestirn geheftet, das über Wien aufgegangen war — Haydn, Mozart, Beethoven. Das war die centralistische Weltherrschaft in der Tonkunst und an der Spitze der Regierung standen Universalgenies. Mit Beethoven erreichte sie ihren Kulminationspunkt und einen heute noch unabsehbaren Einfluss auf die Produktion der Zukunft. Beethoven war der Letzte und der Grösste wohl aus dem Heroengeschlechte der musikalischen Weltbeherrscher; nach seinem Tode fand sich kein Universalerbe seiner Macht, vielmehr vertheilte sich diese auf die hervorragenden Talente einzelner Nationen, gleichzeitig mit der auf die klassische folgenden romantischen Richtung begann die Herrschaft des musikalischen Föderalismus, die nationale Selbstregierung im Schosse der einzelnen Völker.

Der nachhaltige Einfluss des Klassicismus schlingt ein Band um die tonkünstlerischen Bestrebungen aller Völker, bei welchen mit dem Erwachen und Erstarken des nationalen Bewusstseins der durch die vaterländische Geschichte und Sage, durch die zum Rechte gelangten nationalen Traditionen genährte romantische Zug nach den Quellen musikalischer Eigenthümlichkeit, nationalen Alleinbesitzes — nach der Volksmusik drängte.

So lebte im Zeichen des Romantismus neben der deutschen, französischen, italienischen, die nordische, die russische u. s. w., so auch unsere böhmische Tonkunst auf. Die Zeit, die ihre Entstehung begünstigte, brachte auch die für ihr Gedeihen erforderlichen günstigen Umstände mit sich. Die trüben Verhältnisse jener langen, schweren Zeit, welche das böhmische Volk den Leidenskelch bis auf den letzten Tropfen leeren hiess, in welcher das nationale Bewusstsein, ja die Sprache selbst, dem Grabe näher stand als dem Leben: die Verhältnisse einer solchen Zeit, sie mussten das Wachsthum heimatlicher Kunst im Keime schon ersticken. Die Kunst und die geistige Freiheit sind stammesverwandt, sind ein und desselben, göttlichen Ursprunges: beide leben im Ideale. Die hartgeprüfte Heimat, aus der

ein grausames Schicksal mit rauher Hand die Ideale vertrieben, was konnte sie ihren Künstlern bieten? Die Fremde bot ihnen Alles: die freie Entfaltung ihres Talentes, Ruhm, Reichthümer. Die Fremde nahm sie mit offenen Armen auf, naturalisirte sie und löste in den meisten Fällen alle Bande, die böhmische Künstler an ihr Vaterland noch knüpften — sie ward ihr zweites, ihr glücklicheres Vaterland. Darum so gar selten die Erscheinung, dass berühmte Künstler böhmischer Abstammung in der Fremde ihrer Muttersprache nicht vergassen, auch auf böhmischen Text komponirten. Eine solche seltene Ausnahme von der Regel bildete beispielsweise der gefeierte, selbst von Seb. Bach verehrte Dresdener Kontrapunktist Johann Dismas Zelenka *) (1679—1745), von dem sich Gesänge auf böhmischen Text erhalten haben.

Mit dem Wiedererwachen des böhmischen Geistes nach dem langen, todesähnlichen Schlafe erhellte der erste Lichtstrahl den Boden, von dem in der Folge die böhmische Tonkunst die ersten Lebensbedingungen empfangen, auf dem sie, von

*) Naumann liefert in seiner allgemeinen Musikgeschichte den Nachweis, dass es Dismas Zelenka war, der Sebastian Bach die Bekanntschaft mit den Meisterwerken der neuvenezianischen Schule vermittelte.

glücklichen Umständen begünstigt, üppig emporblühen sollte. Patriotisch fühlende Ritter vom Geiste hauchten der heimischen Literatur eine neue Seele ein, und von dem frischen Lebensmuth der aufstrebenden böhmischen Poesie genährt, schossen die ersten Halme der heimatlichen Lyrik in der Tonkunst auf. Das Aufleben des Kunstliedes mit böhmischem Worte war der erste Dämmererschein des heranbrechenden Tages für die böhmische Musik, ein schwacher Lichtstrahl, der gleichwohl das Aufgehen der Sonne verkündete. Es währte freilich noch geraume Zeit, ehe diese die Wolken zertheilte; wer konnte auch nur ahnen, dass diese Dämmerung den schönen Tag verkünde? Und selbst als im Jahre 1826 Škroup, der verdienstvolle Herausgeber der in den Dreissiger-Jahren erschienenen Sammlung böhmischer Gesänge »*Věneček*«, mit der ersten böhmischen Oper (»*Dráteník*«) debutirte, konnte Niemand auch nur vermuthen, das bescheidene eklektische Produkt sei der Vorläufer einer auf der Höhe der zeitgenössischen Kunst zur Entfaltung gelangenden böhmischen dramatischen Musik. Die lag noch in der Ferne, doch lebte schon der Geist, der sie werden lassen und grossziehen sollte. Der sechsjährige Klaviervirtuose, der 1830 gelegentlich des Kaiserfestes

das Publikum seiner Geburtsstadt Leitomischl mit Bewunderung erfüllte, er, *Friedrich Smetana*, der Wunderknabe, war ausersehen, zum Manne gereift, der Begründer der böhmischen Tonkunst, der Schöpfer der böhmischen Oper zu werden.

* * *

So Grosses die Zukunft der böhmischen Musik bringen mag — und ihre Entstehung, ihr gegenwärtiger Bestand berechtigen doch sicherlich zu schönen Hoffnungen — das Verdienst Smetana's um dieselbe wird immer obenan stehen: denn nicht nur in der begründenden Idee, auch in seinen Kunstthaten lebt es fort. Wer immer in der Folge zu der Feder greift, die Schicksale der böhmischen Tonkunst zu verzeichnen, die Geschichte des denkwürdigen Aufschwunges niederzuschreiben, den die Musik in Böhmen in den Sechziger-Jahren genommen und bis auf den heutigen Tag fortgesetzt hat — ob ihn die Fremde anerkennen will oder nicht, er besteht — er wird, der Wahrheit Zeugniss zu geben, sagen müssen: Im Anfange war *Smetana*! Sein Andenken hat unsere Dankbarkeit, seine Werke unsere Bewunderung!

Zur richtigen Zeit stellten günstig zusammenwirkende Umstände den rechten Mann an die

richtige Stelle: das Resultat war der ungetheilte Erfolg in einer neuen, uns zu eigen gehörenden Richtung, eine böhmische Schule der Tonkunst, die ihre Talente um Smetana gruppirte.

Zu den günstigen Umständen, [denen wir das unmittelbare, persönliche Eingreifen Smetana's in die Prager Kunstverhältnisse zu danken haben, gehört vor Allem das rasche Aufleben des nationalen Geistes nach dem Erscheinen des October-Diploms. Seit 1859 hatte Smetana in Norwegen (Gothenburg) eine glänzende Stellung inne; als jedoch die erfreulichen Nachrichten von dem aufblühenden Kulturleben im Vaterlande kamen, da litt es den Patrioten nicht länger in der Fremde. Er fühlte es, dass er daheim nützlich werden könne, er war sich dessen bewusst, dass das Vaterland ein heiliges Anrecht habe auf sein Talent. Die verlockendsten Aussichten, Ehren und Vortheile legte er auf den Altar des Vaterlandes nieder, die segensreiche Thätigkeit seines ganzen Lebens — und nichts nahm er dafür, als die Liebe seines Volkes. Und selbst diese sollte er nicht ungetrübt geniessen. Ihm, dem idealen Manne, der nur seiner Kunst und seinem Volke lebte blieben Enttäuschungen und Anfeindungen aller Art, nicht erspart. Eigentlich sollte ich diese hier auch

zur Sprache bringen; nicht nur Künstler, auch die Kunstverderber gehören der Geschichte an. Doch wozu das lichte Bild trüben, das uns heute beschäftigt! Die Gegenwart, die Smetana's Grab mit dem Lorbeer bekränzt, sie hat schon gerichtet.

Die Eröffnung des böhmischen Interimstheaters, die Errichtung einer selbständigen Pflegestätte der böhmischen Kunst, beschleunigte Smetana's Entschluss, nach der Heimat zurückzukehren. Hatte er sich dereinst das Versprechen gegeben, durch Thaten dem Vorurtheile entgegenzutreten, Böhmen zeuge zwar gute Musikanten, aber keine Komponisten — es war der Wiener Kapellmeister Herbeck, der, ebenso wie Smetana ein Gast Liszt's, an einem der berühmt gewordenen Weimarer Musikabende bei Liszt diesen Vorwurf fallen liess, der den böhmischen Künstler, für welchen übrigens Liszt selbst auf das Lebhafteste Partei nahm, tief im Innern traf; Smetana erzählte später, er habe sich an jenem Abende geschworen, seine Kräfte als böhmischer Künstler ganz seinem Vaterlande zu widmen — jetzt war der Moment gekommen, dies Versprechen einzulösen. Wohl hatte er bereits eine Reihe von Werken geschaffen, die sein Talent ausser alle Frage setzten: Klaviersachen und die grossen symphonischen Dichtungen für Orchester,

»*Richard III.*« und »*Wallenstein's Lager*«. Aber sie eben beweisen, dass Smetana in der Fremde, gleich zahllosen anderen Künstlern böhmischer Abstammung, nur den Besitz der Fremde erweitert hätte. In Böhmen musste der böhmische Künstler leben, an der glorreichen vaterländischen Geschichte, am böhmischen Worte sich begeistern, im Volke leben, mit ihm Freude und Leid theilen.

Im Jahre 1863 war bereits die erste Oper Smetana's, »*Braniboři v Čechách*« fertig, doch erst das Jahr 1866 — so lange liess ihre Aufführung auf sich warten — bewies, dass es die erste böhmische Oper *) im eigentlichen Sinne des Wortes war. Damals fühlten wir es heraus, dass dieses Werk, dessen kräftiger, eigenartiger Geist nicht ein unbeholfenes, anfängerisches Gebahren, sondern die ausgereifte, künstlerische Intelligenz durchdrang, innige Beziehungen unterhalte zu den Elementen der böhmischen Volksmusik, welche bis

*) Auf die bereits erwähnte erste Oper mit böhmischem Texte »*Dráteník*« (der Text ist von Chmelenský) war 1828 die Oper »*Oldřich a Božena*«, 1835 die Oper »*Libuřin sňatek*« desselben Komponisten (Franz Škroup), und 1847 die Oper »*Žižkův dub*« von J. Macourek gefolgt. Die erste böhmische Oper im Interimstheater war Skuherský's »*Vladimír, bohův zvolenec*« (1863) und 1865 debutierte bereits der talenvolle blutjunge Karl Šebor mit seiner ersten Oper »*Templáři na Moravě*«.

dahin in der künstlichen Musik heimischer Provenienz nie zum Ausdruck gekommen waren, und dass dieses Werk schon darum unserem Herzen näher stehe als seine Vorgänger. Nun kam auch noch die ganze Wirkung des grossen dramatischen und überraschenden musikalischen Talentes: was Wunder, dass schon damals der Gedanke mächtig unsere Brust schwellte, dieser Komponist gehöre zu den Unseren und wirke für uns. In dieser Beziehung bleibt mir der Eindruck der ersten Oper Smetana's unvergesslich.

War schon in der Oper »*Braniboři v Čechách*« die Anlehnung der künstlichen an die Volksmusik nachweisbar — die Anlehnung an die Volksmusik habe ich oben bereits ein Kriterium der Zeit genannt und eine Errungenschaft, ja gewissermassen die nothwendige Folge der romantischen Richtung — in der nächsten, der wirklich in Volksbesitz übergangenen komischen Oper »*Prodaná nevěsta*« (1866) trat sie schon offen und mit dem ganzen Zauber der Neuheit zu Tage.

Doch nicht sofort mit der ganzen Wirkung. Diese Musik war zu neu, als dass sie hätte gleich ganz begriffen werden können; indessen, ihre fascinirende Schönheit, ihr inniger Herzenston, ihr prächtiges Charakterisiren mussten verfangen, so-

bald sie im Repertoire festen Fuss gefasst hatte. Und das geschah schon im folgenden Jahre; 1882 feierten wir ihre hundertste, 1886 ihre hundert und fünfzigste Aufführung.

Die Anlehnung an die Volksmusik, der Smetana fortan treu blieb und die er selbst in seinen, auf der Höhe der fortschrittlichsten zeitgenössischen Kunstentwicklung stehenden späteren Meisterwerken kundthat, stak eigentlich schon im Keime seines Talentes, war durch die Blutsverwandschaft seiner Erfindungsgabe mit dem Volkstone bedingt. Wir sehen das sehr deutlich an seinen Kompositionen aus der Jugendzeit, wo ihm von einer neuen, nationalen Richtung der böhmischen Tonkunst nicht träumte, an den unterschiedlichen Klavierkompositionen aus dieser Zeit. Da klingen schon die Themen ebenso originell, wie volksthümlich an. An diesen Stücken erfahren wir es anders aber auch, dass in der Folge und heute noch so manches für nationale Musik genommen wird, was rein Smetana'sche Musik, Smetana'sche Styleigenthümlichkeit ist. Ich will und kann dieses Thema, dem durch die Produktion nachzugehen, sehr interessant wäre, hier nicht weiter verfolgen; nur eine Bemerkung noch mag an dasselbe geknüpft werden: es ist gut, wenn

unser musikalische Nachwuchs dem Meister Smetana, von dem er unendlich viel lernen kann und der jedem Künstler das leuchtende Vorbild idealen Strebens sein mag, in der Anlehnung an die Volksmusik folgt; das nährt die Richtung, kräftigt die Schule. Aber es wäre ein grausamer Irrthum, wenn die Nachstrebenden in dem Glauben, national zu komponiren, seinen Styl, das heisst seine persönlichen Styleigenthümlichkeiten, die Manier nachahmen würden. Denn nirgends so, wie in der Tonkunst gilt der Satz, dass der Styl der Mensch sei. Und selbständige Menschen-Künstler nur ehren die Kunst und werden von ihr geehrt.

Was die »*Prodaná nevěsta*« dem Verständnisse des Publikums näher brachte, war ihre, an die Traditionen der älteren Oper, wenn auch in deren intelligentester Art, anknüpfende Form. Smetana wusste es nur zu genau, dass er dem Publikum eines jungen Theaters, das in seinem Repertoire noch kein Werk besass, an dem es die modernen Reformbestrebungen auf dem Gebiete der dramatischen Musik und deren Erfolge hätte vorweisen können, nicht gleich im Beginne seiner dramatischen Laufbahn ein Musikdrama in optima forma bringen durfte. Denn er fand in seiner Heimat den Boden für ein fortschrittliches Kunstschaffen

durchaus nicht schon vorbereitet, er selbst musste sich ihn ebnen, und das nicht ohne Mühe, nicht ohne Kampf. Mit der »*Prodaná nevěsta*« begründete Smetana den Glauben an seine hohe künstlerische Berufung im böhmischen Publikum, das sich fortan seiner Führung anvertraute. Das war denn auch nöthig: einmal darum, weil Smetana in seinem weiteren Schaffen immer mehr das Kunstprincip des musikalischen Drama in den Vordergrund rückte und sein Publikum für dieses erziehen musste; dann, weil es schon nach seiner zweiten genialen seriösen Oper »*Dalibor*« (1868) nicht an Stimmen fehlte, die vor dem angeblichen »Germanisator der böhmischen Tonkunst« warnten und in einer Zeit, wo bei uns mit dem Schlagworte »Wagnerianismus« der ärgste Missbrauch getrieben wurde, ein weniger treu zum Meister haltendes Publikum vielleicht auch hätten irreführen oder wenigstens den Erfolg des segensreichen Wirkens Smetana's auf wer weiss wie lange hätten hinauschieben können. Ihn zu vereiteln, wäre nie gelungen; denn das ist der Trost, den die Kunstgeschichte spendet: dass das Gute in der Kunst endlich immer auch sein gutes Recht findet.

Der treffliche russische Musikschriftsteller Sërov meint: »Das Kriterium des musikalischen Ge-

setzes liegt nicht in den Ohren des Konsumenten, es liegt in der Kunstidee des Produzenten.« Das Gleiche gilt für das musikdramatische Gesetz. Nun gab es, wie allenthalben, auch bei uns Leute, die das nicht begreifen konnten oder nicht begreifen wollten, die einen förmlichen Feldzug gegen die Bestrebungen des Meisters eröffneten, bei welchem sie auch Waffen aus dem Arsenale der Verleumdung nicht verschmähten. *) Das selbstbewusste, auf tiefe künstlerische Ueberzeugung gegründete Schaffen Smetana's wurde dadurch natürlich nicht in der geringsten Weise irritirt. Stetig aufwärts ging's im kühnen Fluge dem Ideale zu. Auf dem Gebiete der seriösen Oper bedeutet die zur Eröffnung des Nationaltheaters (1881) komponirte und preisgekrönte Fest-Oper »*Libuše*« **) — ein Musikdrama von hinreissender dramatischer Kraft und meisterhafter Konception — den Höhepunkt des dramatischen Kunstschaffens Smetana's; auf dem Gebiete der komischen Oper ist dieser Höhe-

*) Das Publikum hielt allerzeit getreu zu Smetana. Von dessen Kunstfreunden waren es in erster Reihe der gewiegte Aesthetiker Prof. Dr. *Hostinský* und der Musikreferent Dr. L. *Procházka*, später auch V. J. *Novotný*, welche mit Begeisterung und überzeugend das gute Recht Smetana's und mit diesem den Fortschritt der böhmischen Tonkunst vertheidigten.

**) Smetana vollendete dieses Werk bereits im Jahre 1872.

punkt das 1878 zur Aufführung gelangte »*Tajemství*«, dem 1874 »*Dvě vdovy*«, das Muster einer böhmischen Konversations-Oper, 1876 die köstliche, volksthümliche komische Oper »*Hubička*« vorangegangen waren.

Ich kann hier, wo die Uebersicht einer un-
gemein produktiven, ein Vierteljahrhundert umfas-
senden Zeitperiode in wenigen Feuilletonspalten
zusammengedrängt werden muss, leider nicht näher
eingehen auf die einzelnen Phasen der auf bedeu-
tender Höhe des Kunstwerthes ihren Anfang neh-
menden Entwicklung der böhmischen Oper, wie
sie durch die aufeinander folgenden dramatischen
Werke Smetana's bezeichnet werden, zu zeigen,
wie darin das Recht des Wortes, die Forderungen
der Situation, die Charakteristik der handelnden
Personen immer mehr und mehr zur Geltung
kamen, und wie dabei das nimmer müde Talent
des Komponisten immer wieder eine Fülle neuer
musikalischer Schönheiten erblühen liess. *) Doch

*) Es sei mir erlaubt, einen 1885 am Jahrestage des
Todes des Meisters an dieser Stelle veröffentlichten, »*Friedrich
Smetana*« betitelten Artikel als Vervollständigung des heutigen
kritischen Ueberblickes zu betrachten, wie ich mich auch im
Kommenden, das mitunter auch wichtige Ereignisse und Er-
scheinungen nur flüchtig wird berühren können, bezüglich der
Ergänzung der Charakteristik der Kunstthätigkeit des genialen
Anton Dvořák auf den in der Nummer vom 8. Oktober 1882

mag, soviel ich auch zu übergehen gezwungen bin, nicht unerwähnt bleiben, dass Smetana, angeregt durch einen 1871 in der Musikzeitung »Hudební Listy« erschienenen, aus der Feder der Dichterin Eliška Krásnohorská, seiner nachmaligen Librettistin, stammenden Artikel über musikalische Deklamation, *) in der Folge der richtigen Deklamation des gesungenen böhmischen Wortes die grösste Sorgfalt zuwendete und in seinen spätern Opern auch in dieser Beziehung Mustergiltiges, die rhythmische Eigenthümlichkeit des aus dem charakteristischen Silbenaccente hervorkommenden

erschienenen Artikel »Anton Dvořák« und bezüglich des erfolgreichen Wirkens unserer hervorragenden Komponisten *Zdenko Fibich* und *Karl Bendl* auf die gelegentlich der Aufführung ihrer grossen Werke fallweise publicirten eingehenderen Recensionen berufen muss. Es kann hier eben nur der Umriss der tonkünstlerischen Thätigkeit im verflossenen Vierteljahrhunderte gegeben werden; die Kommentare dazu hat die Tageskritik zu liefern, die bei uns nicht stille gestanden ist, sondern sich in einer dem Aufschwunge in der Produktion entsprechenden Weise entfaltet hat.

*) Bei dieser Gelegenheit sei eines, denselben Gegenstand behandelnden, ausgezeichneten, auf kunstwissenschaftliche Grundlage gestellten Artikels gedacht, den O. Hostinský im J. 1885 in der Musikzeitung »*Dalibor*« erscheinen liess. O. Hostinský war auch der erste, der (in einem »*Der Wagnerianismus und die böhmische Nationaloper*« betitelten und in den »*Hudební Listy*« vom 1870 erschienenen Artikel) darauf hinwies, dass das böhmische Wort zur Quelle typischen böhmischen Gesanges werden könne.

böhmischen Gesanges zur ungeahnten Vervollkommnung Bringendes schuf.

Das Jahr 1882 brachte noch ein dramatisches Werk von Smetana, die komische Zauberoper »*Čertova stěna*«. Sie enthält zahlreiche musikalische Schönheiten, hat interessante dramatische Züge, also Eigenschaften, die es, auch wenn man nicht an die Pflicht des Theaters seinem grössten Wohlthäter gegenüber appellirt, als eine Sünde erscheinen lassen, dass man diese Oper nach wenigen Aufführungen beiseite gelegt und bis heute nicht wieder auf die Tagesordnung gesetzt hat. Das von der Oper für sich. Im Verhältnisse zu ihren Vorgängerinnen lässt sie unschwer eine gewisse scheue Zurückhaltung in dem sonst so blühend und kühn gewesenen Instrumentalsatze Smetana's erkennen, eine stellenweise fast krankhafte Einfachheit gegen die üppige Polyphonie von ehemals. Wir wussten damals noch nicht, dass dieses der erste Schatten des nahenden Unglückes war, der Vorbote jener furchtbaren Nacht, der kein Morgen mehr folgen sollte.

Doch nicht allein in der böhmischen Oper, die er geboren, grosserzogen und glücklich gemacht hat, auch in anderen Kunstgattungen hat Smetana Grosses, Tonangebendes geschaffen für

die böhmische Musikliteratur. Selbst ein Klavier-virtuose ersten Ranges — er brach die Virtuosenlaufbahn schon im ersten Aufstieg kurz ab, um sich ganz der Komposition zu widmen, und als er sich mit dem Gedanken trug, sie theilweise wieder aufzunehmen, da trat ein unerbittliches Verhängnis zwischen ihn und die reproducirende Kunst, er verlor das Gehör — komponirte Smetana die Mehrzahl seiner Klavierwerke in concertantem Style. Sie sind darum nur für fortgeschrittene und intelligente Klavierspieler, für diese aber eine Musik, in vielem den Sympthiestücken der Schumann- und Chopin-Literatur gleich werth zu halten. Was sind beispielsweise die »*Böhmischen Tänze*« von Smetana für prächtige, originelle, die Volksmusik in ihrer ursprünglichen Frische erfassende und in der Form idealisirende Tanzphantasien!

Ihre bedeutungsvollen Vorläufer finden sich bereits unter den ersten Publikationen des Komponisten; es sind dies die nach den »*Six morceaux caractéristiques*« und den »*Skizzen*« erschienenen Salon-Polkas für Pianoforte (»*Trois Polka de Salon*«, op. 7, »*Trois Polka poétiques*«, op. 8 und »*Souvenir de Bohême en forme de Polkas*«, op. 12 und 13), welche, wahrscheinlich über die aus Chopin'schen Polonaisen, Walzern

und Mazurka's empfangene Anregung entstanden, die erste und gleich auch ungemein glückliche künstlerische Verwerthung des charakteristischen Volkstanzes repräsentiren. Schon hier ist die *Polka* eine mit seltenem Feingefühl für ihre Eigenthümlichkeit von dem Talente auf die Höhe der besten Klaviermusik gehobene Specialität Smetana's, graziös, geistvoll und von packender Frische der Erfindung. Smetana hat diesem Liebling seiner Muse später, in seinen Opern sowohl, wie in seinen symphonischen Dichtungen wiederholt die schönsten seiner Eingebungen verehrt.

Weiters sind, wohin man sich auch wendet: in des Meisters Chören (Smetana lebte inmitten der anfangs der Sechziger-Jahre durch den Prager »Hlahol« entflammten Gesangsbegeisterung *) und

*) Diese Gesangsbegeisterung, die mit erstaunlicher Schnelligkeit, so zu sagen über Nacht, in allen böhmischen Gauen Gesangsvereine in's Leben rief, und deren feuriger Kern der Prager »Hlahol« war und blieb, übte überhaupt einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den musikalischen Aufschwung in Böhmen; sie steigerte rasch das musikalische Bedürfnis, förderte damit die Produktion und brachte sie in Eifer. Der »Hlahol« und die »*Umělecká Beseda*« waren die ersten Centren der böhmischen musikalischen Intelligenz. Von den volksthümlichen Chören des verdienstvollen *Křížkovský*, die sich so schnell in die Herzen der Sänger und Zuhörer hineingesungen hatten, empfing Smetana, nach seinem eigenen Geständnisse,

war selbst längere Zeit auch Leiter des »Hlahol«), in seinen Liedern, in dem leidenschaftlich bewegten, tiefempfundenen Klaviertrio, vor Allem aber in seinem genialen Streichquartett »*Z mého života*« (»Aus meinem Leben«) werthvolle Gaben seiner vornehmen, edlen und reichen Invention, sowie seines durchdringenden Kunstverständes, seiner bewunderungswürdigen Intelligenz niedergelegt.

Doch seine Grossthat ausser der Bühne bleibt der monumentale Cyklus symphonischer Dichtungen »*Má vlast*« (»Mein Vaterland«). Durch die Eigenthümlichkeit, sich an der Poesie für das musikalische Schaffen zu begeistern — sie war in seinem künstlerischen Wesen so scharf ausgeprägt und so mächtig, dass er auch dort, wo ihm das poetische Wort fehlte, eine poetische Vorstellung in seine Werke hineindichtete — durch diese Eigenthümlichkeit ein geborener Programm-Musiker, fühlte sich Smetana zu der durch Liszt zur Bedeutung gebrachten symphonischen Dichtung (»sie bezeichnet den letzten, äussersten Punkt des Strebens nach Bestimmtheit des musikalischen Ausdruckes«)

die erste Anregung zu seiner neuen Richtung. Wohlverstanden, die *A n r e g u n g*; der Grund dazu war schon in seinem Talente gelegt. Die Elemente nationaler Musik kreisten in seinem Blute, die hatte er schon mit der Muttermilch eingesogen.

mächtig hingezogen und fand in ihr auch wirklich, wie in der Oper, jene von poetischem Duft gesättigte Athmosphäre, in der sein Talent den Bedingungen der freiesten Entfaltung begegnete, vortrefflich gedieh. Hatte den Meister früher das Schiller'sche Drama zu der schwungvollen, kühn koncipirten symphonischen Dichtung »*Wallenstein's Lager*« und der schwedische Aufenthalt zu »*Hakon Jarl*« angeregt, so wies ihm nach der Heimkehr aus der Fremde der lebendig gewordene patriotische Sinn, die Vaterlandsliebe, ebenso innig, wie seine Liebe zur Kunst, auch sofort den Weg zu den Idealen, die zu besingen den böhmischen Künstler hell begeistern musste. Die glorreiche Geschichte seines Vaterlandes, die blühende Volkssage mit ihren Verheissungen der goldenen Zukunft — das war der Quell, an dem sich seine Phantasie labte und stärkte, um die Poesie für die Musik, die Musik für die Poesie zu erfinden. Das Jahr 1874 brachte die symphonischen Dichtungen »*Vyšehrad*« und »*Vltava*«, das folgende die »*Sárka*« und »*Z českých luků a hájů*« (»Aus Böhmens Flur und Hain«) und 1878 beschlossen »*Tábor*« und »*Blaník*« den Cyklus, der meines Erachtens in seiner Grossartigkeit der Konception, dem Reichtum und der Ursprünglichkeit der Erfindung, der

geistvollen Charakteristik, edlen Polyphonie und der meisterhaften Beherrschung des modernen Orchesters zu dem schönsten gehört, was die neuromantische Schule der Weltliteratur der Tonkunst geschenkt hat. Smetana's Kunstvermächtnis gehört der Weltliteratur an; und wie sie bis jetzt immer gekommen ist, ein grosses Erbe anzutreten, wird die Zeit kommen, wo die gesamte musikalische Welt von diesem Vermächtnis Besitz ergreifen wird.

Nicht nur die grösste künstlerische Potenz, auch die Seele der gesamten musikalischen Bestrebungen in seinem Vaterlande war Smetana. Mit wahrhaft väterlichen Fürsorge jungen Talenten zugethan, voll Dankbarkeit und freudiger Anerkennung für alles Schöne, das seine Kunstgenossen schufen, immer aneifernd und zur Thätigkeit mit vereinten Kräften aufmunternd, war Smetana das Ideal eines Künstlers. Er besass das Selbstbewusstsein des starken Geistes, aber Selbstüberhebung war ihm fremd. In dem letzten Spieler seines Orchesters — Smetana bekleidete das Amt des Kapellmeisters und Direktors der böhmischen Oper bis zu seiner 1874 erfolgten Erkrankung — achtete er den Musiker vom Beruf, mit jedem Kunstbeflissenen verkehrte er als mit seines Gleichen.

Das Schicksal, das Smetana zu grossen Thaten ausersehen hatte, gab ihm auch von den Leiden die schwersten zu tragen. Der härteste Schlag, der den Musiker treffen kann, die Taubheit, ereilte ihn in der Vollkraft seines Schaffens, und wenn er auch den Flug seines Genius nicht lähmen konnte — sein Lebensmuth war gebrochen. Noch sah er einen seiner heissesten Wünsche, die Eröffnung des Nationaltheaters (sie brachte auch den Ehrentag seines Meisterwerkes »*Libuše*«), erfüllt, erlebte die Wiedererstehung des böhmischen Musentempels aus dem Schutte; aber der sechzigste Geburtstag des Meisters, den die ganze böhmische Künstlerschaft, das ganze Volk festlich begehen wollte, sah keine Freude mehr im Hause Smetana's; dort kämpfte der früher so mächtige Geist den furchtbaren Kampf mit dem Wahnsinne, bis er unterlag. *Am 12. Mai 1884 starb Friedrich Smetana, der erste böhmische Tonkünstler.*

Der Tod Smetana's bedeutete einen unersetzlichen Verlust für die heimische Tonkunst, aber der bleibende Gewinn seines Wirkens war ihr bereits gesichert. Er war der erste, aber nicht der einzige grosse Künstler des wiedergeborenen Böhmens. Als das Schicksal seinen grausam treffsicheren Pfeil aussandte, den Königsadler herunter-

zuholen von der Höhe, zu der er sich erhoben hatte, da kreiste schon ein zweiter Aar hoch in den Lüften und lenkte die Aufmerksamkeit aller Scharfsehenden auf sich. *Anton Dvořák*, der gefeierte böhmische Künstler, stand da schon im Vollbesitze seines rasch erworbenen und redlich verdienten Weltruhmes. Verschwenderisch ausgestattet mit den werthvollsten Gaben, wie sie in solcher Fülle die Muse selbst ihren auserwählten Jüngern nur selten zuwendet, hatte Dvořák bereits als Komponist der »*Mährischen Duette*«, der »*Slavischen Tänze*« und »*Rhapsodien*«, einer ganzen Reihe von Kammermusikwerken, des »*Stabat mater*«, der »*D-dur Symphonie*« u. s. w. seine Weltkarrière begonnen und eine reiche Auswahl sensationeller Erfolge hinter sich. Was Smetana nur in vereinzelten Fällen zu Theil wurde, im ganzen Grossen aber versagt blieb im Leben, die allgemeine Anerkennung der Fremde, spielte Dvořák ein glücklicher Zufall in die Hände. Durch eine Kompositionseingabe zur Erwirkung des Staatsstipendiums war Johannes Brahms, der Klassiker inmitten der Neuromantik, auf den böhmischen Tonkünstler aufmerksam geworden und zögerte keinen Augenblick, ihn mit der Oeffentlichkeit bekannt zu machen. Und als Louis Ehlert, der geistreiche musi-

kalische Essayist und der einflussreiche Kritiker Eduard Hanslick, das ausserordentliche Talent Dvořák's erkennend, sich öffentlich für ihn erklärten, da war auch Dvořák's Glück schon gemacht. Denn mehr, als seine Existenz der Welt zur Kenntniss zu bringen, bedurfte es bei Dvořák nicht; alles Weitere besorgte seine eminente Begabung und seine frühlingsfrische Schaffenskraft. Hatte er schon vordem durch lange Jahre ungekannt und darbend in seiner bescheidenen Wohnstube Berge von Partituren aufgethürmt, kaum durch die Aussicht angeeifert, dass sie aufgeführt, geschweige denn gedruckt und honorirt würden: jetzt, wo die Welt ihm offen stand und das Bewusstsein die Brust hob, dass er seine Musik für Millionen Kunstempfänglicher schreibe, jetzt erst recht schüttete das in der Arbeit grossgewordene Talent mit erstaunlichen Freigebigkeit das Füllhorn seiner Schätze vor der bewundernden Welt aus.

Da ward mit einemmale der Fremde klar, was daheim dem Freundeskreise des Künstlers, und an nicht zu missdeutenden Proben (man denke nur an seinen »*Hymnus*«, oder die Oper »*Král a uhliř*«) auch der böhmischen Oeffentlichkeit zum Bewusstsein gekommen war: dass hier ein Sänger von Gottes Gnaden seine Lieder vernehmen lasse.

Es folgte nun, in allen Kunstformen, ein Prachtstück um das andere; das *Streichsextett*, die *Quartette* in Es-dur und C-dur, die *Serenade* für Blasinstrumente, ein *Klavier-* und ein *Violin-Konzert*, das *F-moll-Trio*; Klaviersachen (darunter die berühmten »*Legenden*« und neuerdings die zweite Folge der »*Slavischen Tänze*«) und Lieder, der für den »Hlahol« komponirte *Psalm*; für die böhmische Bühne die Opern »*Šelma sedlák*« (von den zwei früheren Opern Dvořák's datirt die seriöse »*Vanda*« aus dem Jahre 1875, die komische »*Trvdé palice*« — erst 1882 aufgeführt — aus dem Jahre 1874) und »*Dimitrij*« (das wirksame Libretto ist von Frau Červinka-Rieger gedichtet), eine neue, bereits dritte Umarbeitung der Oper »*Král a uhlíř*«, sowie die Musik zu Šamberk's Volksstücke »*Kajetan Tyl*« — die Ouverture daraus ist in den Konzertsälen heimisch geworden —; für Orchester die *böhmische Suite*, das *Scherzo capriccioso*, die zur Eröffnungsfeier im Nationaltheater komponirte Ouverture »*Husitská*«, die zweite (D-moll-) *Symphonie*, dann, auf den grossen Erfolg des »*Stabat mater*« in England hin, zwei grosse Chorwerke: die Ballade »*Svatební košile*« und das Oratorium »*Svatá Ludmila*«.

Damit ist die Thätigkeit Dvořák's in den wenigen Jahren, die er die fremden Musikverleger und Musikgeniesser beschäftigt, keineswegs erschöpft, sondern nur in den Hauptzügen skizzirt. Dvořák produziert nicht besonders rasch und ist vornehmlich letzter Zeit tiefgehend und rigoros in der Ausarbeitung und Ausfeilung seiner Werke. Die thematischen und motivischen Ausarbeitungen Dvořák's sind in den grossen Orchesterkompositionen oft von geradezu klassischer Vollendung. Es ist unmöglich alles herauszuhören, was hier Kunstvolles in die einzelnen Sätze, in die einzelnen Stimmen eingewebt ist, zu sehen, mit welcher Sorgfalt und Liebe die kleinsten Details des grossen Ganzen modellirt sind. Auch das hat Dvořák mit den Grossen seiner Kunst gemein, dass er nicht auf den Effekt der Umrisse, um des Zuhörers willen, sondern aus Liebe zur Kunst, zum Kunstwerke arbeitet. Sehr schön vergleicht Ambros (in seinem Aufsätze »Augenmusik«) diese Art Kunstarbeit in den Musikwerken mit der bildenden Kunst des Phidias, welcher sich nicht genügen liess in dem Giebel des Parthenons nur die dem Zuschauer zugekehrten Seiten seiner Gestalten vollkommen auszuarbeiten, sondern auch die, welche, so lange das Kunstwerk seiner Bestim-

nung diene, nie dem Beobachter zu Gesichte kommen konnten — im Gegensatz zu späteren römischen Werken aus der Zeit des Verfalles der bildenden Kunst.

Dvořák's Erfindung ist üppig und mühelos, doch ihre Verwerthung erfordert Zeit und Mühe — aber er besitzt die Arbeitskraft und den Fleiss des Genies, er gebietet seinem Talente und dieses folgt seiner Arbeitseintheilung ohne Widerstreben. Es ist das Vermögen grosser Talente, der Ausgewählten, dass ihr Wille der Phantasie gebieten kann, während die mittelmässige Begabung auf die Momente der Inspiration wartet und nach diesen das Schaffen regulirt. Dvořák liebt es, den »Rahm des Tages« abzuschöpfen, der frühe Morgen findet ihn am Arbeitstische, er erfindet während der Morgenspaziergänge und arbeitet täglich. Als er nach den dreivierteljährigen Mühen seines grossen, nach meinem Dafürhalten bis nun grössten Werkes, des Oratoriums »*Svatá Ludmila*« ausruhen wollte, da gebar die Erholung, die er sich auferlegte — zwei Bände neuer slavischer Tänze (blühender, in weite Rondoformen gegossener und durch feine polyphone Arbeit ausgezeichnete Tanzphantasien) und einen Cyklus tief empfundener Lieder! Das charakterisirt den Mann, »dem der

nimmer ruhende Geist gegeben ward, der stets auf Neues sinnt!«

Und Neues erfindet er auch. Seine Kompositionen, der Form nach auf klassische Muster gestützt, sind reich an originellen Zügen, seine Melodien, seine Bässe, die Modulation, selbst die motivische Arbeit haben eine scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit und bedingen den selbständigen Styl des Meisters. Man kann in Dvořák's Werken ab und zu Anklängen an ein bekanntes Thema begegnen, aber immer fliegen sie im Nu an uns vorüber — was aus ihnen wird, ist ganz Dvořák's Eigenthum. Es ist sein eigenes Reich der Töne, das Dvořák verwaltet, und wenn hie und da Gäste aus anderen Reichen es betreten, so müssen sie sich rasch naturalisiren und der charakteristisch Dvořák'schen Regierungs-Form folgen.

In der Anlehnung an den Volkston ist Dvořák dem Beispiele Smetana's gefolgt, und seine Oper »*Šelma sedlák*« zeigt am deutlichsten, welchen gewichtigen Einfluss die dramatischen Werke Smetana's auf ihn ausgeübt haben. Aber von einer Nachahmung des Smetanastyls kann bei Dvořák natürlich nicht die Rede sein. Dvořák besitzt,

ebenso wie Smetana, ein scharf gezeichnetes Künstlerprofil, und wenn er auch häufig mit seinem Blicke dem des Smetana folgt, so sieht er doch alles anders, in einem anderen Lichte, in einer anderen Region. Das liegt schon in der verschiedenen künstlerischen Individualität beider Komponisten. Smetana ist ein Poët, Programmmusiker, der Komponist des Wortes, der dichterischen Vorstellung, ein Maler und Dichter in Tönen, ein Romantiker im eigentlichsten Sinne des Wortes; Dvořák hingegen ist das Prototyp eines absoluten Musikers, alles in Musik verwandelnd, nicht was ihn, sondern was er berührt, keinen Reflexionen nachhängend, aus einer in rein musikalischen Regionen, im Reiche der Melodien, Rythmen, Harmonien schwelgenden Phantasie producirend, vom Worte eher belästigt als angeregt, am freiesten, aus einer wahrhaft jubilirenden Seele heraus in jenen Gattungen schaffend, wo die Musik ganz und gar nur um ihrer selbst willen lebt und webt, in der Kammermusik, in der Symphonie. Kein Stück dieser Gattung bei Dvořák ist so klein, dass es nicht von der immensen Gestaltungskraft des Meisters Zeugnis gäbe. Dvořák ist ein Symphoniker ersten Ranges, und seine leidenschaftlich bewegte *D-moll-Symphonie* (das lebendige Pendant

zu der frühlingsfrischen, lebensfreudigen *D-dur*) ein Meisterwerk auserlesenster Art.

Im Schaffen Dvořák's lassen sich mit ziemlicher Deutlichkeit drei Phasen unterscheiden. Von der ersten, der eigentlichen Sturm- und Drangperiode des Musikers, hat Dvořák in der Oeffentlichkeit wenig verlauten lassen. Mit den Kompositionen aus dieser Zeit labte er seine thatendurstige Seele und füllte damit — seine Koffer, die Schubladen des Arbeitstisches, das eigene Archiv. Als er vor die Oeffentlichkeit trat, da war der erste klärende Jugendsturm des eruptiven Geistes bereits vorübergegangen, es donnerte nurmehr aus der Ferne und ein intensives Wetterleuchten bedeutete die kommende schöne Zeit.

Dann verursachte der innige und alleinige, wohl auch durch den Einfluss Brahms's genährte Anschluss an die klassischen Vorbilder eine Reaktion im Schaffen Dvořák's, welcher fortan nicht nur mit einer an Aengstlichkeit grenzenden Sorgfalt die Reinheit seines Satzes bewachte, sondern auch in der Instrumentation die Uebung der alten Meister in Allem behaupten zu wollen schien. Dabei übersah er im Eifer des Anschlusses an die Klassiker, dass seit Mozart sich das Orchester nicht nur erweitert, sondern in der Technik und

Verwerthbarkeit vornehmlich der Blechinstrumente wesentlich vervollkommt hat, dass somit das, was bei Mozart die höchste Verwerthung des Orchesters war, bei ihm, dem Modernen nur eine unnöthige, auf einen Theil der Klangmacht verzichtende Askese bedeutete.

Indessen ist Dvořák ein instrumentales Genie, das diese Askese nicht lange leiden mochte. In die dritte Phase seines Schaffens trat er mit der ganzen Fürsorge für die Reinheit des Satzes, die Logik des Gedankenganges, die Klarheit des Ausdruckes ein, die ihn das Studium der klassischen Literatur werthschätzen gelehrt hatte, aber er brachte in dieselbe auch die ausgereifte, von den Extravaganzen der genialistischen Ungebundenheit der ersten und der ängstlichen Zurückhaltung der zweiten Periode befreite Meisterschaft, die Freiheit des ganzen und ganz auf die eigene Kraft bauenden Künstlers. Die geniale D-moll-Symphonie und das begreiflicherweise unter dem Einflusse der monumentalen Werke Händel's und Bach's (wo gibt es erhabener und erhebendere Muster für diese Kunstgattung) entstandene, aber von der Vollkraft des Dvořák'schen Geistes getragene und die souveräne Herrschaft über die modernen Kunstmittel bezeugende Oratorium »*Svatá Ludmila*« bezeichnen diese

neue Phase im Schaffen des Künstlers und zugleich auch den Höhepunkt seiner Leistungen.

Dvořák steht im besten Mannesalter (er ist 1841 in Mühlhausen bei Kralup geboren) mit ungeschwächter Phantasie und Erfindungskraft; die angestrengte Thätigkeit im Dienste der Musik hat ihn nicht ermüdet, vielmehr, wie ihr stetig steigender Erfolg beweist, ihn stets schaffenseifriger und begeisterter gemacht; seine Arbeit leitet heute nicht nur der Instinkt des geborenen Musikers, des erklärten Lieblings der Tonmuse, sondern auch eine reiche Kunsterfahrung, ein zielbewusstes Streben: es sind somit alle Voraussetzungen für die Annahme gegeben, dass diesem Manne, den die Gegenwart mit Ruhm überhäuft, auch die Zukunft gehört! Er wird sie — dafür bürgt uns seine heisse Vaterlandsliebe — zur Ehre der böhmischen Tonkunst nützen!

Es hat uns nun im weiteren Vorfolge der gestellten Aufgabe die Thätigkeit zweier Komponisten zu beschäftigen, denen neben Smetana und Dvořák die Heimat den Lorbeer zugesprochen hat: es sind dies *Karl Bendl* und *Zdenko Fibich*. Sie gehen beide, als echte Künstler, den Weg, den ihnen ihre Individualität vorzeichnet, und da ihre Individualitäten verschieden sind, ja fast gegen

einander kontrastiren, so haben auch ihre Wege nichts Gemeinsames. Bendl ist der Aeltere (ein Prager, 1838 geboren) und stand schon an der Spitze der musikalischen Bewegung in Böhmen zu einer Zeit, wo Fibich, heute noch nicht siebenunddreissig Jahre alt, bei den musikalischen Kapacitäten der Fremde (bei Schmidt in Wien, Jadasohn, Moscheles und Richter in Leipzig, in Pariser Musikkreisen, bei Vincenz Lachner in Mannheim) die Lehrjahre durchmachte, mit jugendlichem Heisshunger die Partituren alter, neuerer und neuester Meister verschlang, Tischladen und Koffer mit eigenen Kompositionen füllte, mit Liedern, die er sich selbst singen, mit Orchesterstücken, die er sich gespielt — denken musste.

Bendl ist ein Konservativer, jedoch mit offenem Sinn für die bedeutenden Erscheinungen anderer Richtung, ein Altromantiker Mendelssohn'scher Couleur, aber mit den Neuromantikern daheim und im Norden, wie auch mit den Erzeugnissen des französischen Esprit in ziemlich inniger Fühlung. Er anerkennt gern, aber nimmt nicht gern an, er hielt von jeher an seinen Vorzügen, wie an seinen Schwächen mit fast gleicher Zähigkeit fest. In seiner musikalischen Physiognomie ist so mancher verwandtschaftliche Zug mit anderen Meistern nach-

zuweisen, aber sie hat Charakter, einen Charakter, der sich seit Beginn der Thätigkeit des Künstlers bis in die neueste Periode hinauf im Wesentlichen gleich geblieben ist. Von ihm gilt recht eigentlich das Schumann'sche Wort: »Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht.« Seit Bendl's Rückkehr aus der Fremde (sie hielt ihn durch drei Jahre 1878 bis 1881 fern von der Heimat) macht sich indessen in seinen Kompositionen eine Schwenkung immer deutlicher bemerkbar, die Schwenkung nach der polyphonen Richtung hin, mit der das Hinneigen zum Volkston gleichen Schritt hält. Wenn man Bendl's neue *Lieder im Volkstone* hört und sie denen gegenüberstellt, die er noch in den Siebenziger-Jahren hat vernehmen lassen, so merkt man den Abstand.

Das konventionell Bequeme, sowie das Melismische, was früher so oft mit Produkten der sprudelnden melodischen Erfindung Bendl's mit in den Kauf genommen werden musste, hat keinen Antheil mehr an seinem Schaffen in der neuen Periode, und so hoch man viele aus des Künstlers früheren Werken anschlagen mag, der Werth seiner Kompositionen ist stetig im Steigen und hat sich vervielfacht, seit der Geist des polyphonen Styles darin

webt und das Talent des Komponisten befruchtet. Wie viel Bendl in diesem zu leisten vermag, hat sein neuestes Chorwerk »*Štědrý den*«, eine Art weltlichen Oratoriums für gemischten Chor, Soli und Orchester (1886 im Jubiläumskonzerte des »*Hlahol*« zur Aufführung gelangt) bewiesen. Auch seine (1883) preisgekrönte komische Oper »*Karel Škréta*« bedeutet bereits einen ziemlich energischen Schritt nach vorwärts in der Richtung des polyphonen Styles und gleichzeitig auch das lebendig gewordene Streben nach dramatischer Vertiefung, in jeder Beziehung aber einen künstlerischen Aufstieg gegen die ihr 1877 vorangegangene (erst 1881 zum erstenmal aufgeführte) seriöse Oper »*Černohorci*«.

Das dramatische Talent Bendl's ist schon durch das Ergebnis seiner ersten Oper »*Lejla*« ausser aller Frage gestellt worden. Der eminente Sinn für Bühnenwirkung, das lebendige Colorit, die richtige musikalische Pointirung dramatischer Wendepunkte inmitten der üppigen, mitunter bis zu breit sich auslegenden Lyrik, eine wenn auch nicht immer sehr wählerische, so doch in den meisten Fällen glückliche Hand bei der Aufgreifung wirksamer Operneffekte: das alles war Bendl gewissermassen schon angeboren und führte gleich das dramatische

Erstlingswerk des Komponisten direkt zum Erfolge. »*Lejla*« hat den spätern Opern Bendl's gegenüber das sprühende Feuer der jugendlichen Phantasie für sich, in ihr wirkte auch die Neuheit der orientalischen Farbengebung, das exotische Melos, an dem sich das Talent Bendl's so gern berauscht (ich brauche nur beispielsweise an die *Südslavische Rhapsodie*, die Oper »*Černohorci*« oder den Chor »*Hebrejská elegie*« zu erinnern); aber sie hat auch ein Merkliches von der früher schon erwähnten konventionellen Bequemlichkeit, die statt unter dem Vielen, das die Phantasie darbietet, das Beste zu wählen, oft nach dem Nächstliegenden greift. Das durfte und konnte Bendl, so lange er ohne Rivalen, »*hors concours*« da stand, doch die Folge schärfte seine Autokritik und das Beispiel Smetana's, dem Bendl in seinem Herzen über das Grab hinaus die dankbarste Verehrung bewahrte, (sein reifstes Werk, die Ballade »*Štědrý den*« hat er dem Andenken Smetana's gewidmet) hat, wie auf alle böhmischen Komponisten, die mit ihm und nach ihm wirkten, in dieser Beziehung auch auf Bendl einen tiefgehenden, segensreichen Einfluss ausgeübt.

Von weiteren dramatischen Werken Bendl's sind zu nennen: die 1870 zur Aufführung gelangte seriöse Oper »*Břetislav a Jitka*«, die jedoch ohne

nachhaltigen Erfolg blieb, die von gesundem Humor getragene volksthümliche komische Oper »*Starý ženich*« (1883 aufgeführt), dann die Operette »*Indická princezna*« (1876), in welcher der Komponist den leichten Styl zwanglos, mit einer gewissen Graziosität beherrscht und auch in der drastischen Charakteristik nirgends an die sonst zum Hautgout des verpönten Genres gehörende Trivialität streift.

Eine *Tarantella*, ein *Festmarsch*, die schon erwähnte slavische Rhapsodie, eine *Koncertpolonaise*, sämmtlich anfangs der Achtziger-Jahre entstanden, eine *Suite* für Violinsolo mit Orchesterbegleitung, dann leichtere Klaviersachen bezeichnen Bendl's Thätigkeit in der reinen Instrumentalmusik, in welcher glatte Faktur, ungequälte, wenn auch etwas eklektische Erfindung und der bestechende Klangreiz der Romantiker seine Vorzüge sind.

Mit besonderer Vorliebe und bedeutendem Glücke pflegt Bendl die Gattung der sogenannten Chorscene, in welcher erzählende oder dialogisirte Gedichte in Balladenform mit Benützung von Chören, Soli und des Orchesters durchkomponirt werden, und welche gewissermassen eine Abart, oder besser gesagt, die Vorstufe des modernen weltlichen Oratoriums bildet. Die schon besprochene Ballade »*Štědrý den*« rangirt zu dieser Gattung; ihr gingen

im Schaffen Bendl's die Chorscenen »*Smrt Prokopa Velkého*«, »*Po bitvě Bělohorské*«, »*Zpěv vil nad vodami*« und »*Švanda dudák*« voran. Der geborene Lyriker war es, der diese Gattung aufsuchte, wo sich seine Liebe zum Singeffekt keinen Zwang anthun musste, wo nicht nur die Möglichkeit geboten, sondern geradezu die Forderung gethan wurde, über einem breitausgelegten, liedförmigen Gesangsthema, wie es die unverzagte melodische Erfindung Bendl's allerzeit rasch beschaffen kann, ein gut gesteigertes, effektvolles Ensemble aufzubauen.

Das lyrische Talent und die dadurch bedingte und genährte Gesangsfreudigkeit waren es auch, welche Bendl schon im Beginne seiner Kompositionsthätigkeit (schon Anfangs der Sechziger-Jahre *) rasch in Schwung brachten. Er kam damit jener Zeit, in der die nationale Begeisterung auf den Schwingen des Chorgesanges sich emportragen liess im ersten freien Fluge, wie gerufen;

*) Bendl hatte, nachdem er sich für den tonkünstlerischen Beruf entschieden, 1858 die unter Leitung *Pietsch's* gestandene Prager Orgelschule mit Auszeichnung absolvirt und dann durch längere Zeit bei dem tüchtigen Musikpädagogen und verdienten Patrioten J. L. *Zvonař*, einem der ersten und eifrigsten Förderer des musikalischen Aufschwunges in Böhmen und dem Mitbegründer des »*Hlahol*«, weitere theoretische Studien gemacht; so betrat er nicht nur mit Talent ausgestattet, sondern auch gut vorbereitet die Laufbahn des Komponisten.

die Chöre Bendl's, von melodieüberströmender Erfindung, frischem Klangreiz, patriotisch empfunden, jugendlich feurig, zündeten, wie in der Sänger- so auch in der Zuhörerschaft. Die Stelle eines Chor-meisters des Prager »*Hlahol*«, die Bendl durch dreizehn Jahre (1865 — 1878) bekleidete und in welcher er dem Vereine selbst und damit auch den heimischen Kunstbestrebungen unschätzbare Dienste erwiesen hat, brachte ihn in noch innigere Berührung mit dem Chorgesange, dem er bis auf heute treu geblieben ist. Hat er doch noch in jüngster Zeit, angeregt durch die Erfolge des Slavjanski'schen Chores in Prag, wiederholt sinnreiche Bearbeitungen slavischer Volkslieder für gemischten Chor (»*Trojlistky národních písní*«) unternommen, die zum Besten gehören, was uns die heimische Chorliteratur gebracht hat.

Eine reiche Auswahl von Liedern für Solostimmen mit Klavierbegleitung kennzeichnet weiters das mühelos producirende lyrische Talent Bendl's. Dass Bendl sich nie zur Kammermusik hingezogen fühlte, sich darin kaum versucht hat (mir ist in dieser Gattung nur ein Fragment einer Sonate für Violine und Klavier aus seiner Feder bekannt), wird durch die fast ausschliesslich im liedförmigen Satze oder anders wieder im Dramatischen wur-

zelnde Beanlagung des Komponisten und seine dieser entsprechende Konception erklärt. Auch Smetana betrat nur vorübergehend das Gebiet der Kammermusik (er that es dreimal, zweimal mit grossem Erfolge), das, wie er selbst wiederholt eingestand, seinem Schaffenstriebe immer ferne stand.

Ueberhaupt hat Böhmen nach *Veit*, dem eklektischen aber oft angenehm unterhaltenden, mehr gefälligen als tiefen Quartettkomponisten, erst in Dvořák ein entschiedenes, grosses kammermusikalisches Talent producirt. Ihm zunächst in dieser Eigenschaft, und auch als Symphoniker bedeutend, steht *Zdenko Fibich*.

Der jüngste unter den hervorragenden böhmischen Komponisten, ist Fibich unbestritten eine der interessantesten Erscheinungen unseres ganzen Künstlerkreises. Jung noch an Jahren, reich an Kunsterfahrung, imponirend durch ein gediegenes musikalisches Wissen, auch in der Allgemeinbildung höher stehend, als dies sonst in der Regel bei Tonkünstlern der Fall zu sein pflegt, sympathisch durch die Tiefe seiner Empfindung und den gewissen tiefsinnig schwärmerischen Zug, der den Neuromantikern eigen ist, ein Fortschrittler aus fester Ueberzeugung, ein warmer Anhänger Richard Wagner's und eifriger Verfechter des Musikdrama's,

nimmt Fibich seit dem Tode Smetana's, in welchem er den ersten böhmischen Meister verehrte, dem er in Kunstanschauung und individuell nahe stand und der auch auf Alle, die mit ihm und neben ihm wirkten, einen intensiven Einfluss ausübte, in vieler Beziehung, hauptsächlich aber als dramatischer Komponist eine Sonderstellung in der böhmischen Künstlerwelt ein. Hat er doch nach der unreifen zwar und erfolglosen, immerhin aber schon ein bedeutendes Talent verrathenden Jugendarbeit »*Bukovín*« (1870) und der zehn Jahre später präsentirten, auf einer bemerkenswerthen Intelligenzstufe stehenden Oper »*Blaník*«, zur Eröffnung des Nationaltheaters als Konkurrent um den Opernpreis ein Werk, »*Nevěsta Messinská*«, vorgelegt (den Preis auch davongetragen), das in Konsequenz der Durchführung des dramatischen Kunstprincip's Wagner's dem am weitesten gegen das Musikdrama hin vorgeschobenen Werke Smetana's, der »*Libuše*«, noch zuvorkommt. Das war bei uns, wo die lebenden Opernkomponisten zumeist ziemlich treu am Hergebrachten hängen (speciell Dvořák ist von dem Lohengrin-Standpunkte, dem noch seine »*Vanda*« zustrebte, abgekommen und ein intimer Freund der alten Opernform geworden) genug gewagt, aber, Dank dem Talente Fibich's

und dem künstlerischen Ernste, mit dem er seine Aufgabe löste, genug gewonnen.

Es wird auch der Feind der neuen Richtung nicht leugnen können, dass Fibich's Musikdrama »*Nevěsta Messinská*«, entstanden aus der übereinstimmenden Kunstanschauung des musikverständigen Dichters (O. Hostinský) und des poëtisch empfänglichen Musikers, ein durchaus edles, aus einer schön und tief empfindenden Seele produciertes und mit unverkennbarer dramatischer Kraft koncipirtes Werk ist, kein Nachsicht erbittender Versuch eines halbgebildeten, in eine unverdaute Idee verrannten Talentes, das höher hinaus will, als es gewachsen ist. Nur ein klares Wollen und ein gleich klares Können und Kennen vermochte ein so einheitliches, zielbewusstes, künstlerisch massvolles und rein wirkendes Werk zeitigen, als welches sich Fibich's »*Nevěsta Messinská*« darstellt — auf damit es im Archive des Nationaltheaters den Schlaf der Gerechten schlafen könne.

Nicht immer hat Fibich so klar gearbeitet, so selbständig gedacht, als wie man es in seinem Musikdrama und seit Längerem auch in seinen Instrumental-Kompositionen, welche so ziemlich alle zugehörigen Gattungen umfassen, wahrnehmen kann. Ich meine, ein jeder Musiktreibende wird

sich, in ein gesetzteres Alter gekommen, einer Zeit zu erinnern haben, in welcher die Schumann'sche Musikpoesie auf ihn nicht nur jenen unwiderstehlichen Zauber ausgeübt hat, der ihn durch's Leben begleitet, sondern die Alleinherrschaft über ihn besass, ihn gegen ausserschumann'sche Musikeindrücke mehr oder weniger gleichgiltig machte, nur das Schumann Nächstverwandte an sich ziehend, in sich aufnehmend. Das ist die elementare Gewalt, mit welcher das schmerzlich süsse Sehnen der Schumann'schen Musik einzieht in das empfängliche jugendliche Herz, es erfüllt und nie mehr ganz freigibt. Aus einer solchen Zeit datiren die Jugend- und die jungen Mannes-Kompositionen Fibich's, die *Lieder*, die *Klaviersachen*, die *Trios* in F-moll und E-dur, zwei *Violinsonaten*, und auch Orchestralwerke, wie die symphonischen Dichtungen »*Othello*«, »*Záboj a Slavoj*«, »*Ľoman a lesní panna*«, das *Streichquartett* in A-dur u. s. w. Es ist schwer, da eine Linie zwischen dem Eigenen und dem Schumann Nachempfundenen zu ziehen. Der verwandten Denkweise entspricht der verwandte Ausdruck, Fibich hat Schumann im Herzen und trägt offen und überall seine Farben.

Schon war man versucht, in Fibich den begabten, aber einseitig intensiv beeinflussten Kom-

ponisten zu gewöhnen, als sein mächtiger sich entfaltendes, zur freien Aussicht in der Weltliteratur gelangtes Talent die Influenzen abzustreifen und die eigene Individualität kräftiger zur Geltung zu bringen begann. Die Verwandtschaft mit dem Schumann'schen Geiste blieb ungestört, denn sie ist eine innerliche, eine Seelenverwandschaft; aber der Styl des Komponisten begann seinen Läuterungsprocess, aus den nebelhaften Umrissen tauchte immer klarer ein bestimmtes Künstlerprofil empor.

Schon das G-dur-*Streichquartett* (1878), die frühlingsfrische F-dur-*Symphonie* (1879), energischer noch die symphonischen Dichtungen »*Vesna*« und »*Bouře*«, das Chorwerk »*Jarní romance*« (1880), das schöne *Klavierquartett* in E-moll mit den ausgezeichneten Variationen des Andante-Thema und das Melodramm »*Vodník*«, wo er, ähnlich wie in dem vorangegangenen Melodramm »*Štědrý večer*«, in »*Vesna*«, in vielen seiner schönen Lieder in der Anlehnung an das volksthümliche Element in die Fussstapfen Smetana's trat und ganz glücklich eine weiche Nuance des Volkstons traf, welche wirklich erfunden und nicht entlehnt ist — verweisen auf den eigenen, bergauf führenden Weg, den das Talent Fibich's genommen hat.

Dass dieser Weg einem edlen, über jede konventionelle und gefallsüchtige Musikmacherei erhabenen Kunstziele zustrebe und dass auf demselben Fibich sich gestählt und selbständig, sich befähigt gemacht habe, die Rolle eines Geführten, die er sonst inne gehabt, gegen die eines Führers der Jüngeren einzutauschen, das werden wir in seinen neueren, Schritt für Schritt eine stets weitere und schönere Aussicht in ein fruchtbares tonkünstlerisches Bereich geniessen lassender Kompositionen mit voller Bestimmtheit gewahr. Was uns aus seinen »*Vigilien*«, der Ouverture zu Vrchlický's historischem Lustspiel »*Noc na Karlštejně*« oder der neuestens im Druck erschienenen *Sonate* für Pianoforte zu vier Händen so erfrischend entgegenweht, ist schon die Höhenluft der erstiegenen Reiferegion der Künstlerschaft. Geistvoll hat Fibich immer koncipirt, aber nicht immer so klar, übersichtlich, eindringlich und formrein, wie jetzt; wenn sich auch nie der Most ganz absurd geberdet hat — Fibich kam eben aus einer gediegenen und zähen Schule — er gährte lange: um so reiner ist und bleibt der Wein. Von der Höhe, auf welche sich Fibich seit der »*Nevěsta Messinská*« emporgeschwungen hat, eröffnet sich eine schöne Perspektive in sein zukünftiges Schaffen, und es bleibt

nur zu wünschen, dass die angestrengte pädagogische Thätigkeit, der Fibich obliegt (zu dieser zählt auch die Ausgabe der ihren Stoff erschöpfend behandelnden, auf die Basis der fortschrittlichsten Anschauungen gestellten böhmischen *Klavierschule*, die er mit dem verdienten J. Malát unternimmt), wie bis jetzt, auch fernerhin seinen Schaffenseifer ungeschwächt walten lasse.

Während Dvořák, seitdem er in der Musikwelt festen Fuss gefasst hat, zu den von ausländischen Musikverlegern meistumworbenen Komponisten zählt, haben Smetana, Bendl und Fibich, sowie die übrigen böhmischen Komponisten, die entweder daheim schon einen Namen haben, oder erst im Begriffe sind, sich einen solchen zu verdienen, in dem rührigen und unternehmenden Fr. A. Urbánek einen bereitwilligen Verleger gefunden, der den Bann, der auf dem Prager Musikverlage lastete, gebrochen, und damit der böhmischen Produktion und sich selbst einen guten Dienst geleistet hat. Der Umstand, dass heute eine gute böhmische Komposition immer ihren Weg in die Oeffentlichkeit finden kann (noch vor zehn Jahren hätte man das nicht behaupten können), bezeichnet einen Fortschritt, der in der Schilderung unserer musikalischen Verhältnisse nicht unerwähnt gelassen

werden kann. Sehr verdienstlich wirkt auch der seit 1871 bestehende Verein »*Matice hudební*« zur Herausgabe böhmischer Musikwerke; ihm verdanken wir die Publikation der Opern »*Prodáná nevěsta*« und »*Libuše*« von Smetana, »*Lejla*« und »*Starý ženich*« von Bendl, »*Svatojanské proudy*« von Rozkošný, »*Nevěsta Messinská*« von Fibich und »*Dimitrij*« (ursprünglich bei E. Starý aufgelegt) von Dvořák, sowie die Drucklegung und Verbreitung der schönen mährischen Volkslieder in der feinsinnigen Bearbeitung des Dr. Javůrek. Die Veröffentlichung der Oper »*Dalibor*« von Smetana (sie erfolgte zur Feier des 60. Geburtstages des Meisters) ist ein Werk der 1884 in's Leben getretenen Verbindung der »*Verehrer Smetana's*«.

Durch Verdienst und Erfolg den bisher genannten Künstlern zunächst steht *Josef Richard Rozkošný*, der Komponist der seinerzeit mit Beifall überschütteten, in der Folge wiederholt in's Repertoire eingereihten romantischen Oper »*Svatojanské proudy*« (sie erschien 1871 zum erstenmal auf der böhmischen Bühne) sowie der nicht minder günstig aufgenommenen (1885 zur Aufführung gelangten) romantischen Zauberoper »*Popelka*«. Er lenkte, nachdem ihn seine bedeutende Klaviervirtuosität — als Klavierspieler war Rozkošný ein Schüler

Jiránek's, in der Komposition ein Schüler Kittl's — bereits früher zu Ansehen gebracht und die Veröffentlichung von Liedern und Klavierstücken bemerkbar gemacht hatte, schon 1870 mit der komischen Oper »*Mikuláš*« als dramatischer Komponist die Aufmerksamkeit auf sich, sowohl durch die gefällige, der herrschenden und tonangebenden neuromantischen Richtung verwandte melodische und harmonische Erfindung, sowie durch die damals für uns neue und mit dem Reize der Neuheit wirkende, ein Jahr später in den »*Svatojanské proudy*« noch intensiver zur Geltung gebrachte Gounod'sche Nuance seiner Lyrik. Auch die zumeist auf breite, dankbar austönende Cantilenen basirten Gesangseffekte und die in Mendelssohnisch-Gounod'schen Farben gemischte, vornehmlich in den zauberromantischen Szenen der »*Svatojanské proudy*« ein zutreffendes und wirksames Kolorit erzeugende Orchestration trug zum Erfolge der ersten Opern Rozkošnýs ein wesentliches bei und stabilisirte ihre Beliebtheit. Hingegen vermochte sich die folgende historische Oper Rozkošný's »*Žáviš*«, die er 1877 im Interimstheater zur Aufführung brachte, nicht zu halten, hauptsächlich auch wegen des mangelhaften Textes;*

* Die Textnoth ist bei uns noch akuter als anderwärts, zumal den bedeutenden Librettobedürfnissen unserer recht zahl-

dafür aber brachte »*Popelka*«, der O. Hostinský das Märchen vom Aschenbrödel in sinniger und wirksamer Weise zurechtgelegt hatte, den Komponisten auf das Niveau seiner früheren Erfolge.

»*Popelka*« bedeutet bei gleicher melodischer Gefälligkeit und Wohlhabenheit insofern einen bemerkenswerthen Fortschritt im dramatischen Schaffen Rozkošný's gegen früher, als ihre Musik den billigen Knalleffekten wie auch der larmoyanten Sentimentalität, zu denen sich der Komponist früher bisweilen verstieg, ausweicht, gewissenhaft und ohne absolutistische Sondergelüste dem Worte folgt, für den leichten Dialog einen guten Konversationston trifft, sorgfältiger, gediegener gearbeitet ist, und im allgemeinen den Eklektismus *) Rozkošný's in jene Bahnen des

reichen Opernkomponisten nur eine sporadische, inhaltlich wie technisch unzulängliche Textproduktion gegenübersteht; es gibt blutwenige Ausnahmen, die Regel ist, dass gute Musik mühsam das Bleigewicht eines schlechten Textes nachschleppt, oder gar, unvermögend es fortzubewegen, nach den ersten Bühnenschritten zusammensinkt.

*) Es ist nur bei uns der Fall, dass das Epitheton »Eklektiker« in Künstlerkreisen als bedenkliche Beschuldigung, bisweilen — wie mir selbst schon geschehen ist — als eine Beleidigung aufgefasst wird. Jeder will vor Allem originell sein und dünkt sich so; und doch ist wirkliche Originalität gar so selten, überdies nicht immer der Ausdruck grosser künstlerischer Potenz, wie der Eklektismus nicht künstlerische

künstlerischen Schaffens leitet, auf welchen auch Talente (solche werden immer vorausgesetzt), denen nicht hervorstechende Originalität gegeben ist, wirkliche Erfolge verdienen und erzielen können. »*Popelka*« ist gleichzeitig auch die erste Oper Rozkošný's, in welcher wahrzunehmen ist, dass der Komponist sich dem heilsamen Einflusse Smetana's nicht entziehe, sowohl was die dramatische Konzeption anbelangt, als auch bezüglich der passenden Verwerthung des Volkstones. Den letzteren hat übrigens Rozkošný schon vordem in einigen seiner stimmungsvollen und regelmässig interessant harmonisirten vierstimmigen Gesänge (glückliche Erfassung der Stimmung und interessanter harmonischer Bau sind im allgemeinen Hauptvorzüge der Musik Rozkošný's) sehr wohl getroffen.

Rozkošný, in den Fünfzigern stehend (er ist 1832 zu Prag geboren), arbeitet mit dem Fleisse eines vorwärtsstrebenden Talentes, — gegenwärtig an einer neuen Oper »*Melusina*« — hat neben seinen dramatischen Werken, wovon drei, »*Ave*

Ohnmacht bedeutet. Die Kunstschulen verschiedener Epochen nennen unter den Eklektikern Meister ersten Ranges. Da lobe ich mir den geistreichen französischen Meister Saint Saëns, der sich selbst zu den Eklektikern zählt — mit Einsicht und Offenheit.

Maria«, »*Pytlák*« und »*Alchymista*« noch gar nicht vor die Oeffentlichkeit gelangt sind, eine Reihe instrumentaler und vokaler Werke komponirt und ist nach den Erfolgen, die er bis jetzt errungen, einer von den Künstlern, auf welche die böhmische Musik auch in der Folge zählen kann.

Unter den Ersten, die in der Opernproduktion ein unverkennbares Talent der selbständigen jungen böhmischen Bühne zuwendeten, war der 1843 in Brandeis an der Elbe geborene und im Prager Konservatorium der Musik (unter Kittl als Direktor und Mildner als Professor des Violinspieles) gebildete *Karl Šebor*. Er ist eine von jenen vulkanischen Musikernaturen, bei welchen es schon in früher Jugend zu Eruptionen des rasch gährenden Talentes kommt, welche der Welt das seltene Schauspiel einer schon im Knaben- oder ersten Jünglingsalter ungestüm hervorbrechenden Schaffenskraft bieten, die ihre Erfolge im Sturme erobert, welche jedoch häufig ebenso rasch auskühlen als sie erglüht sind, um dann in der Durchschnittstemperatur achtbarer Producenten fortzuleben, welche viel von den Verheissungen der Jugend unerfüllt lassen. Ob dies auch bei dem heute im besten Mannesalter stehenden Šebor der Fall sein wird, muss erst die Zukunft lehren. Thatsache ist

dass bei ihm auf den stürmischen Schaffensdrang, der ihn mit seinem bedeutenden, aber der letzten Weihen der künstlerischen Ausbildung noch harrenden Talente in den Sechziger-Jahren zum Liebling des böhmischen Opernpublikums machte, eine Reaktion eingetreten ist, dass heute die böhmische Oeffentlichkeit sich weit mehr mit der Erinnerung an die sympathische Erscheinung des einstmaligen Theaterkapellmeisters und Theaterkomponisten beschäftigt, als mit den ihr von ihm hier zurückgelassenen Werken, dass diese Werke von der nachfolgenden heimischen Produktion weit überholt wurden — um wieviel, hat deutlich die von Šebor 1879 zur Aufführung gebrachte volksthümliche Oper »*Zmařená svatba*« gezeigt — und dass Šebor, fern von der Heimat und abseits der Strömung, welche die böhmische Tonkunst so rasch vorwärts gebracht hat, in Verhältnissen wirkt, wo er wenig Fühlung hat mit unseren Bedürfnissen und unseren Forderungen.

Seine erste Oper »*Templáři na Moravě*« komponirte Šebor, nachdem er schon als zehnjähriger Knabe vielversprechende Kompositionsversuche gemacht, 1860—1863 Konzertouverturen und eine Symphonie mit Beifall, selbst der Kritik, zur Aufführung gebracht und auch Kammermusik gepflegt

hatte, im Jahre 1865; sie schaffte ihm rasch Freunde und Verehrer, sowie in weiteren Kreisen den Ruf eines auserwählten dramatischen Komponisten. Wirklich ist in dieser Oper lebhaftes Phantasie, reiche, wenn auch von unterschiedlichsten Mustern beeinflusste Erfindungsgabe, eine bei dem Anfänger geradezu überraschende Gewandtheit in der Verwendung der Mittel und vor Allem ein eminenter Sinn für Bühnenwirkung wahrzunehmen. Zu wünschen blieb noch übrig, dass der junge Komponist dem unentwegt homophonen Style entsage und den Untugenden der Meyerbeer'schen Opernübung, die er mit den Tugenden in sich aufgenommen hatte.

Rasch nacheinander liess Šebor nach dem Erfolge der »*Templáři na Moravě*« die Opern »*Drahomíra*« (1867), »*Nevěsta husitská*« (1868) und »*Blanka*« folgen; aber der Wunsch nach dramatischer und musikalischer Vertiefung seiner Arbeiten blieb unerfüllt. Šebor war sich dessen nur zu viel bewusst, dass er auf ein grosses Talent pochen könne, er producirte leicht, aber nicht ohne Leichtfertigkeit. In jeder seiner Opern konnte man Funken einer grossen Begabung aufsprühen sehen, in jeder folgenden aber mehr den Hang zur Effekthascherei, das Streben nach billigem Sieg über

die Menge — der lokale Ruhm hatte ihn geblendet. Verstimmt durch den Misserfolg der »*Blanka*«, sich zurückgesetzt fühlend, verliess Šebor Prag, um nicht wieder zurückzukehren — zu einer Zeit, wo Smetana's Stern zu leuchten begann. Die heimische Produktion verlor dadurch ein effektives Talent, das Talent Šebor's aber die Anregung zu jener ernsten Kunstausbübung, welche die Thätigkeit Smetana's bei uns hervorgerufen hat.

Nach Šebor, der ausschliesslich in der pathetischen Richtung thätig war, tauchte in *Adalbert Hřimalý* ein Talent für die komische Oper auf. Auch er verliess frühzeitig die Heimat, nachdem seine 1872 zur Aufführung gelangte und heute noch auf dem Repertoire sich haltende komische Oper »*Zakletý princ*« seine Befähigung für das leichte Genre erwiesen hatte. Wohl spielt ihre Musik vielfach in's Operettenhafte hinüber und stellt sich damit in mancher Beziehung ausserhalb des Kreises, in welchem wir die komische Oper gedeihen sehen wollen; aber eine natürliche Komik wohnt ihr inne, ein aufgeweckter Sinn für musikalische Charakteristik und eine leichte und gefällige Erfindung führt und belebt sie. Aus der Fremde (*Hřimalý* bekleidete bis vor Kurzem die Stelle eines Musikdirektors in Czernowic und be-

findet sich gegenwärtig in gleicher Stellung in Lemberg) dringt seitdem nur spärlich ein musikalisches Lebenszeichen von Hřimalý zu uns.

Noch entschiedener als bei Hřimalý äusserte sich bei *Wilhelm Blodek* (geboren 1834, gestorben 1874) das Talent für die komische Oper; ein früher Tod machte die schönen Hoffnungen, die seine grosse musikalische Intelligenz (Blodek war Schüler, dann Professor des Prager Konservatoriums, ein hellsehender, gründlich gebildeter Musiker) und die in der lebenswürdigen, mit gesundem Humor gewürzten einaktigen komischen Oper »*V studni*« (1867 zum erstenmale aufgeführt und seitdem eine immer willkommene Repertoiioper geblieben) zu Tage getretene Begabung des Komponisten erweckte, zunichte.

Bei der böhmischen Oper verbleibend, der sämtliche bisher genannte Tonsetzer ihre Kräfte gewidmet haben — in der grossen Bedeutung des böhmischen Theaters für unser Kulturleben in der Renaissanceperiode, sowie in dem Umstande, dass es lange Zeit das einzige, böhmischen Werken zugängliche Institut war, liegt die Erklärung dafür, dass sich die heimischen Künstler in erster Reihe der böhmischen Oper zuwendeten, mittels welcher sie in bester Art mit der Oeffentlichkeit in Ver-

bindung treten konnten — muss ich hier noch aus früherer Zeit die Komposition und Aufführung der folgenden dramatischen Musikwerke verzeichnen: »*Zajata*« (1869) von dem 1825 geborenen, als Professor am Konservatorium in Petersburg wirkenden *Ignaz Vojáček*, der auch als Komponist von Chören thätig und beliebt war; »*Marie Potocká*« (1871) des ebenfalls als Lyriker geschätzt gewesenen, schon 1870 verstorbenen *W. Měchura* und »*Rektor a generál*« (1873) von *Fr. Zd. Skuherský* (geboren 1830 in Opočno), welcher als Direktor der Prager Orgelschule (Verein zur Förderung der Kirchenmusik in Böhmen) sowie als gewiegter Musikpädagoge überhaupt und Verfasser werthvoller theoretischer, die gesammten musikalischen Disciplinen umfassender Werke sich um die Förderung des musikalischen Wissens in unserer Heimat grosse Verdienste erworben hat. Einen nachhaltigeren Erfolg hat keine dieser Opern erzielt, sie zählen seit Langem schon zu den verschollenen.

Von dem künstlerischen Nachwuchse, der noch unter dem frischen Eindrücke des segensreichen Wirkens Meister Smetana's aufgesprossen ist und reichlich Gelegenheit findet, sich auch an den Werken der zu diesem stehenden hervorragenden

heimischen Komponisten zu begeistern und ihrem Beispiele nachzueifern, haben bis jetzt drei junge Künstler ihre Kräfte an der Oper versucht und mit ihren Erstlingswerken im Nationaltheater debütiert.

Der erste und jüngste unter ihnen (1862 geboren) ist *Karl Kovařovic*, nach dem bis nun Gebotenen auch der begabteste. Er fand, nachdem er als Klarinettist und Harfenspieler das Prager Konservatorium absolvirt hatte, in Fibich nicht nur einen vorzüglichen Lehrer der Komposition, dem er die leichte, ungezwungene Bewegung im polyphonen Styl, die Beherrschung der Formen und die fließende Faktur, die schon in den Werken des Anfängers überraschten, verdankt, sondern auch einen fürsorglichen Freund, der des Jünglings aufgeweckten Sinn auf die ernste musikalische Kunstausbübung lenkte, von ihm jedes Gelüste der eitlen Musikmacherei fernzuhalten bestrebt war. Thatsächlich zeigen auch die meisten der Oeffentlichkeit vorgeführten Werke Kovařovic's, wie das von der »*Umělecká Beseda*« prämiirte Lied »*Smrt*« (Lermontov) mit Orchesterbegleitung, die 1885 im slavischen Koncerte zur Aufführung gelangte symphonische Dichtung »*Persefona*«, die Musik des mimisch nichtssagenden Ballets »*Hašiš*«, die kleinen

Klaviersachen und Lieder sowie die beiden komischen Opern »*Ženichové*« (1884) und »*Cesta oknem*« (1886), dass er gelernt habe zu arbeiten und dass es ihm Ernst sei um seine Kunst. Kovařovic besitzt einen zwar nicht hervorragend originellen, aber lebhaften, gewinnenden musikalischen Geist, der, wenn er in ernster Arbeit volle Festigkeit und Selbständigkeit erlangt haben wird, Bedeutendes bewirken kann. Darum wird auch ein schöner Theil der guten Hoffnungen, welche die heimische Kunst in unseren musikalischen Nachwuchs setzt, mit dem Talente Kovařovic's in Verbindung gebracht; möge er diese im selben Masse rechtfertigen, als sie gehegt werden.

Die beiden anderen jungen Komponisten, welche mit der ersten Oper den ersten ermunternden Erfolg, begleitet von einer Fülle guter Rathschläge, noch besserer Ausstellungen und — als Bestes — aus eigener Wahrnehmung an der lebendigen Ausführung geschöpfter Belehrungen eingeheimst haben, *Josef Klička* (geboren 1855, ausgezeichneter Orgelspieler und gegenwärtig Professor des Orgelspiels im Institut für Kirchenmusik) und *Heinrich Hartl* (im 31. Lebensjahre stehend, hat soeben den Taktirstab des Chorregenten gegen den des Theaterkapellmeisters, den er schon früher geführt, einge-

tausch^t) gehören jenem Kreise junger Musiker (*Kruh mladých hudebníků*) an, welche als Abiturienten der Orgelschule 1874 in einem selbständigen Koncerte bemerkenswerthe, zum Theile auch vielverheissende Proben ihrer tonsetzerischen Befähigung der Oeffentlichkeit vorgelegt hatten. Beide ausgesprochen lyrische Naturen und intensiv von Gounod beeinflusst, zeigen sie gleichwohl, Klička wie Hartl, in ihren Opern — von Klička ist im Vorjahre die komische Oper »*Spanilá mlynářka*«, von Hartl im laufenden Jahre die komische Oper »*Natalie*«, zur Aufführung gelangt — das Bestreben, sich dem Boden zu nähern, dem Smetana's volksthümliche Opern entsprossen sind. Es läuft dabei ohne direkte Anklänge an des Meisters Gedanken und Ausdrucksweise nicht ab, denn einen eigenen, selbstständigen Styl, der allein vor Nachahmungen schützt, kann all' den jungen Künstlern, welche sich in der Kunstströmung an die Oberfläche emporgearbeitet haben und bemerkt worden sind, bei Voraussetzung von Fleiss und Fähigkeit erst die künstlerische Reife bringen. Aber die gute Art, in der sich bei Klička sowohl, wie bei Hartl im Erstlingswerke im Ganzen das Talent geäussert hat, berechtigt zu der Annahme, dass sich beide in der lyrischen Oper werden behaupten können.

Nur hätte vor Allem Klička von dem Kothurn herabzusteigen, von welchem er in der »*Spanilá mlynářka*« auf die harmlose Liebesintrigue des Stückes herabgesehen und zu deren Bewältigung er einen instrumentalen Koloss vor sich hergewälzt hat, der ganz gut einer historischen Oper im Sinne Spontini's hätte Stand bieten können; Hartl, der im allgemeinen tiefer zu empfinden scheint und in Aufbietung des Apparates Mass zu halten versteht, wird sich, anstatt, wie er es in »*Natalie*« gethan, die Oper in eine Reihe streng abgeschlossener numerirter Musikstücke zu zerlegen, einer fortschrittlicheren Opernform befleissen müssen. Wer, um anzufangen und vorwärts zu kommen, erst ein weites Stück zurückläuft, hat viel einzuholen. Es ist nicht jedem Opernkomponisten gegeben, sich auf den Standpunkt des Musikdrama zu stellen, und es wäre eine Verirrung, wenn es ihn nicht dazu drängt, sich dazu zu zwingen oder zwingen zu lassen; aber es muss jedem gegeben sein, die unabweislichen Forderungen eines musikdramatischen Werkes gegenüber dem absolut musikalischen wahrzunehmen und zu erfüllen.

Klička und Hartl haben sich in den unterschiedlichsten Kompositionsgattungen, hauptsächlich auch im Kammermusikfache versucht; von Klička

ist überdem eine fleissig gearbeitete Chorscene »*Pohřeb na Kaňku*« in der letzten verflossenen Konzertsaison durch den »*Hlahol*« mit Erfolg zur Aufführung gekommen.

Im Anschlusse an die eben besprochenen drei Komponisten der neueren Aera nenne ich zwei Künstler, welche hauptsächlich als vorzügliche Pianisten und als Klavierkomponisten zu Ansehen gelangt sind: *Josef Nešvera* (geb. 1842, gegenwärtig Domkapellmeister in Olmütz) und den um zehn Jahre jüngeren, aus der Prager Orgelschule und speciell auch aus dem schon erwähnten »*Kruh mladých hudebníků*« hervorgegangen *Heinrich Kàan von Albest*. Mit dem Theater sind sie bis nun nicht in Verbindung getreten, aber beide haben bereits fertige Kompositionen — ersterer eine einaktige Oper »*Bratránek*«, letzterer ein grosses Ballet »*Bajaja*« — deren Aufführung im Nationaltheater bevorsteht. Das musikalische Glaubensbekenntnis Nešvera's ist seinem vor einigen Jahren unter dem Titel »*Hudební obrázky*« veröffentlichten Cyklus von Charakterstücken für Pianoforte zu entnehmen. Als gewiegter, in der modernen Richtung aufgewachsener Pianist ist Nešvera auch in seinen Klavierkompositionen der Dolmetsch Chopin'scher und Schumann'scher Romantik und lässt je nach Cha-

rakter und Gattung der Stücke die intensiven, ihm gleichsam schon zur Natur gewordenen Influenzen dieses oder jenes Meisters erkennen. Die kleinen Programmstücke in den »*Hudební obrázky*« haben durchwegs Schumann'sche Färbung, die später erschienenen Mazurka's und Konzertwalzer ausgesprochen Chopin'sche Ausdrucksweise und Technik. In den Werken Nešvera's (ausgenommen die kirchlichen, in denen er als »*Cäcilianer*« aus Ueberzeugung dem Palestrinastyl zuneigt) dominiert überall die chromatische Polyphonie (Nešvera ist ein ausgezeichneter Polyphoniker) und spielt die Enharmonik eine grosse Rolle; sie interessiren weniger durch Originalität der Erfindung — auf die wird schon nach dem Vorerwähnten bei Nešvera, der die leichtbeeinflusste tonsetzerische Sturm- und Drangperiode eigentlich schon hinter sich hat, nicht recht zu reflektiren sein — als durch gewählten Ausdruck, fesselnde Harmonisirung und Modulation sowie feine Detailarbeit. Besonders interessant ist bei Nešvera das Motivenspiel im rasch wechselnden Lichte der Chromatik.

Selbständiger, in seinen besten Sachen (beispielsweise den »*Klavier-Serenaden*«) selbst neu, steht Kaan gleichwohl, wenn man die Linie zieht zwischen musikalischen Originaldenkern und Eklek-

tikern, auf Seite der letzteren, wo ihm übrigens Talente vorderen Ranges aus dem böhmischen Künstlerkreise Gesellschaft leisten. Im virtuosen Styl ein Lisztianer unverfälschter Art (ich verweise da nur auf die vortrefflichen Transskriptionen der symphonischen Dichtungen »*Vltava*« und »*Výšehrad*«), fühlt sich Kàan im allgemeinen durch Studium und Neigung zu Smetana hingezogen, dessen Geist sich ihm klar geoffenbart hat. Den ausgezeichneten, mit den Klanggeheimnissen seines Instrumentes innig vertrauten Pianisten drängt es natürlicher Weise in erster Reihe zu Klavierkompositionen, doch findet sich Kàan auch auf dem reichsten Gebiete der Instrumentalmusik, in der Orchesterkomposition zurecht und pflegt auch den Vokal- und Kammermusiksatz. Eine gewisse Vornehmheit des Ausdruckes ohne Steifheit bildet den sympathischen Grundzug seiner Kompositionen, denen edler Geschmack und gute Empfindung die erste Kunstweihe geben.

Von den älteren heimischen Tonsetzern entfaltet der Chrudimer Musikdirektor Al. Hnilička (geboren 1826) eine eifrige Thätigkeit, mit Erfolg vornehmlich im Kammermusikfache.

Aus der Reihe der jüngeren Instrumentalisten, die einen Erfolg schon zu verzeichnen haben und

darnach auch zu Hoffnungen berechtigen, nenne ich als Theil für das Ganze, das hier, wo alles Detail vermieden werden muss, soll der Umriss in den gegebenen Grenzen fertig gezogen werden, eine erschöpfende Darstellung nicht finden kann: Die in Charkov als Musiklehrer angestellten Brüder *Jiránek* (der ältere Josef, ein vorzüglicher Pianist, ist ein wohlgerathener Schüler Smetana's; der jüngere, Alois, wie sein Bruder aus der Prager Orgelschule hervorgegangen, hat durch seine Suiten aus böhmischen Tänzen Aufmerksamkeit erregt); den ebenfalls in Russland lebenden, ganz eigentlich der böhmischen Schule angehörenden *Váša Laub*, Sohn des berühmten Violinvirtuosen Ferd. Laub; den durch eine vertrauenerweckende Violinsonate und die bei Simrock verlegten slavischen Tänze bekannt gewordenen, offenbar reich begabten, jetzt aber leider wenig von weiterer Thätigkeit hören lassenden *Karl Weiss*; den eifrigen Musikpädagogen *Johann Malát*, der hauptsächlich in der instruktiven Richtung producirt; den jungen Musikkritiker *Josef Förster* (jun.), der sich durch seine Erstlingsorchesterstücke (man gab sie in einem Konservatoriumkonzerte) sehr vortheilhaft eingeführt hat; endlich den nach seinem interessanten Klaviertrio merkwürdigerweise still ge-

bliebenen blinden Macan. Auch wird neuestens das Talent des als Kapellmeister in Russland angestellten Váša Suk gelobt; ich kenne jedoch ausser einigen guten Liederproben keine seiner Kompositionen.

Daneben haben viele Andere, wie Löw, Paukner, Pihert, Kaván u. s. w., dann der mit Schauspiel- und Balletmusiken dem jeweiligen brennenden Theaterbedürfnisse gerechtwerdende Kapellmeister Moriz Anger Beachtenswerthes geleistet.

Fast allen bisher genannten Komponisten-namen und einer ungezählten Menge anderer, zum grossen Theile in der Heimat klangvoller und guten Musikern gehörender Namen begegnen wir auf dem von allem Anfange an und ununterbrochen auf's reichlichste gepflegten und ungemein fruchtbar gewordenen Felde der böhmischen Lyrik. Dem ein- und mehrstimmigen Kunstliede strömten stets von allen Seiten erprobte, wie erst sich versuchende Kräfte zu, und die Werke, die in unterschiedlichsten Arten, als Beiträge zu den periodisch erscheinenden Chorsammlungen, den Liederalbums, u. s. w. oder selbständig publizirt worden sind würden heute schon eine tüchtige Bibliothek bilden, die auch qualitativ einen bedeutenden Werth repräsentirte. Zwar besitzen wir keinen Lyriker, der

auf der Höhe des Dramatikers Smetana oder des Symphonikers Dvořák stünde; aber wir können uns mit einer reichen Auswahl schöner Chor- und Sololieder ausweisen und des besonderen — darauf lege ich grossen Werth — mit guter Ueberzeugung sagen, dass bei uns der oberflächliche und larmoyante Singsang, wie er anderwärts die Liederaliteratur und ihre öffentliche Pflege verunstaltet, im allgemeinen keine Beschützer, nicht Producenten und nicht Konsumenten findet. Das mag wohl zum Theile daran liegen, dass unser Volk durch den reichen Schatz, der ihm in den Nationalliedern zu Gebote steht und der ihm in guten Bearbeitungen immer näher gelegt wird, im Kunstliede wählerischer gemacht wurde; viel ist aber unbedingt, besonders in der Produktion, der ernstesten Kunstpflege zu danken, die durch die Thätigkeit Smetana's und der ihn umgebenden, ihm nacheifernden hervorragenden böhmischen Komponisten bei uns das Bürgerrecht erlangt hat. Ist doch bei uns auch im Uebrigen eitle Musikmacherei durch den kräftigen Vorstoss der ernstesten Kunstausbübung in den Hintergrund gedrängt worden, aus welchem sie sich jetzt nur äusserst selten und nie ungestraft hervorwagt.

In dem musikalischen Intelligenzchore der böhmischen Liedersänger, dem, wie schon bemerkt,

die hervorragenden bewährten und die hoffnungsvollen jungen böhmischen Komponisten, soweit sie bis jetzt genannt wurden, fast vollzählig angehören, tritt uns, in Gruppen Zusammengehöriger, von dem gleichen leitenden Gedanken Beseelter, in gleicher Richtung Wirkender, oder wieder vereinzelt Stehender, eine bestimmte Specialität Pflegender, eine Reihe neuer, zum Theile sehr interessanter musikalischer Charakterköpfe entgegen. Da sind zum Beispiel die Sammler und Herausgeber der von ihnen unter Wahrung des charakteristischen Volkstones kunstvoll bearbeiteten Nationallieder, an ihrer Spitze der verdiente *Joh. Paul Martinovský* (1808—1873), neben ihm der gründlich gebildete Komponist und Musik-Schriftsteller *Ludevit Procházka* (geboren 1837, gegenwärtig in Hamburg lebend), der Herausgeber der Volks-Liedersammlung »*Slavia*«, dann *Norbert Javůrek* (1839—1880), der ausgezeichnete Harmonisator mährischer Nationalgesänge, weiter *Franz Pivoda* (1824 geboren), der eine Sammlung von Volksliedern unter dem Titel »*Věvec*« herausgab (im Gesangsfache als Lehrer thätig und Verfasser einer böhmischen Gesangsschule), sowie neuester Zeit der schon genannte Johann Malát, der unter dem Titel »*Český národní poklad*« eine Samm-

lung von Liedern des böhmischen Volkes erscheinen lässt.

Unter den begeisterten Lyriken, welche vornehmlich den aufblühenden Gesangsvereinen ihre Kräfte widmeten, zu den Begründern der reichen und zum Theile sehr werthvollen böhmischen Chormusik zählen oder im Liede überhaupt sich hervorgethan haben, sind neben *Paul Krížkovský* (1820—1885), der so glücklich den richtungbestimmenden Volkston traf, zu nennen: *Ernst Förchtgott-Tovačovský* (1825—1874), der gegenwärtig als Kapellmeister der Petersburger Oper und Opernkomponist hoch im Ansehen stehende *Eduard Nápravník* (geboren 1839), *Em. Vašák*, *Karl Slavík*, der treffliche Musikpädagog *J. L. Zvonář*, *Jelen*, *Fr. Vogel*, *Heller*, *Ignaz Palla* (auch als Schriftsteller thätig), der tüchtige Gesangslehrer *Heinr. Pech*, *Josef Bergmann*, *Josef Drahořád*, neuestens auch der geschätzte Musikkritiker *V. J. Novotný* (geboren 1849) und der intelligente Chormeister des »*Hlahol*« *Karl Knittl* (geboren 1853) u. A. m.

Soviel mag genügen, zu zeigen, dass bei uns wohl das Augenmerk der Mehrzahl der Komponisten von Bedeutung auf die Oper gerichtet war und bleibt, dass aber neben der dramatischen

auch die instrumentale und vokale Komposition einen Aufschwung aufzuweisen hat, der jenem in der Oper in nichts nachsteht, ihn sogar in Vielseitigkeit und Intensität der Pflege theilweise noch überflügelt — dass Smetana, Dvořák und Fibich für sich allein schon eine grosse instrumentale Macht repräsentiren, ist vordem schon gezeigt worden — dass somit in unserer musikalischen Produktion jene Einseitigkeit der Kunstpflege nach der dramatischen Richtung hin ausgeschlossen ist, die jederzeit in andern Perioden und bei andern Völkern das Sinken der musikalischen Kunstwerthe zur Folge hatte. Darauf verweist auch Dr. Hostinský in seiner trefflichen, 1880 und 1885 veröffentlichten Abhandlung »*O nynějším stavu a směru české hudby*« (Ueber den Stand und die Richtung der böhmischen Musik in der Gegenwart), indem er sagt: »Dass unsere Musik mit dem Aufstreben der in allen ihren Zweigen mit bestem Erfolge gepflegten Oper nicht einseitig sich entwickelte, vielmehr die Instrumentalmusik gerade im letzten Decennium sich einer ungeahnten Theilnahme seitens des böhmischen Publikums berühmen kann, ist eine der erfreulichsten Erscheinungen und bietet eine verlässliche Garantie für die Zukunft unserer Oper. Sobald in irgend einer

Periode oder bei einem Volke die Instrumentalmusik vernachlässigt zu werden beginnt, sinkt auch der Kunstwerth der Opernmusik. Denn die Kunst des Komponisten und der Geschmack des Publikums werden dadurch ihrer ausgiebigsten Nährquelle verlustig.«

Während so bei uns in den letzten Decennien die weltliche Tonkunst in allen ihren Zweigen unaufhaltsam und mit grossen Schritten vorwärtsging und sich in vielen zur Höhe der Weltbedeutung emporschwang, wurde auch die Pflege der Kirchenmusik, der Böhmen von jeher eine bedeutende Produktion zugeführt hat, keineswegs verabsäumt, und fand bei uns auch die durch Witt angeregte und mit Eifer und Energie betriebene Reformbewegung, welche den gregorianischen Choral und den Palestrinastyl in der Kirche in sein Recht einzusetzen bemüht ist, einen sehr empfänglichen Boden. Eine Hauptstütze für die ernste Pflege der Kirchenmusik in Böhmen und zugleich auch das Centrum der ernsten Musikpflege und Musikbildung überhaupt, von welchem auch die meisten unserer produktiven Talente ihren Ausgang genommen haben, ist der im Jahre 1826 gegründete und seit 1830 auch mit einer Orgelschule verbundene »Verein der Freunde der Kirchenmusik

in Böhmen«, welcher 1873 in drei Abtheilungen eingetheilt wurde und als »Institut zur Heranbildung von Organisten und Chordirektoren« funktionirt. Johann Vitásek, R. Führer, der treffliche Karl Pitsch und Josef Krejčí waren Direktoren dieser Anstalt, der seit 1866 *Franz Zdeněk Skuherský* (geb. 1830) vorsteht; diesem vorerst, sowie dem seit 1839 das Amt als Lehrmeister der Harmonie versehenen *Franz Blažek*, dem Verfasser der meistverbreiteten Harmonielehre in böhmischer Sprache, verdankt eine ganze Reihe tüchtiger Musiker die Ausbildung. Neben Skuherský, der auch als Kirchenkomponist thätig ist und sich durch Veröffentlichung theoretischer und instruktiver Werke (*Nauka o formách hudebních, o skladbě hudební, theoreticko-praktická škola na varhany u. s. w.*) grosse Verdienste erworben hat, ist der Komponist gediegener kirchlicher Musik, der eifrigste Anhänger und erfolgreichste Förderer der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen *Josef Förster* sen. (geb. 1833), Professor am Konservatorium, Chorregent und Verfasser eines sehr guten Harmonielehrbuches, zu nennen. Sonst haben sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik, deren Zwecken, vornehmlich in reformatorischer Richtung, die von P. Lehnert redigirte Fachzeitschrift »*Cyrill*« dient,

Wenzel Emanuel Horák, Fr. Gregora und Josef Krejčí verdient, dann J. Škroup, Kolečovský, Kott, Hnilička, Hausmann, Herausgeber der Zeitschrift »*Český varhaník*«, Drahlovský, Sychra, Hruška, Zelenka u. A. bemerkbar gemacht. Auch Nešvera und Fibich, neuestens (in der 1887 komponirten Messe) sowie Anton Dvořák haben der Kirchenmusik den Tribut ihres Talentes gezollt.

Hat die Orgelschule eine grosse Zahl schaffender Künstler, Pädagogen und Musiktheoretiker gebildet, so war es andererseits das bereits 1811 eröffnete Prager Konservatorium der Musik,*) welches — von jeher den Ruf einer ausgezeichneten Instrumentalschule geniessend — eine ausserordentlich grosse Zahl von Virtuosen in die Welt sendete, darunter Meister ersten Ranges. Ich muss mich hier, wo die reproducirende Kunst nur flüchtig erwähnt werden kann, mit dieser allgemeinen Bemerkung begnügen, trotzdem dürfen aber Virtuosenamen wie *Ferdinand Laub* und *Franz Ondříček*, deren Glanz auf die Periode fällt, die hier abgehandelt wird, nicht ungenannt bleiben. Diese

*) Erster Direktor der Anstalt war (bis 1842) der hochverdiente *Dyonis Weber*, auf ihn folgten *Kittl* (bis 1865), *Krejčí* (1880) und der dermalen noch wirkende Direktor *Bennewitz*.

Periode hat nicht nur bedeutende Instrumentalisten (Pianovirtuosen hat vornehmlich Josef Proksch, der ausgezeichnete Lehrer Smetana's, gebildet), sondern auch vorzügliche Sänger aufzuweisen; ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen wirkten bei der böhmischen Oper, der einer von ihnen, Josef Lev, heute noch angehört; ihrer ist das Verdienst, die heimische Produktion mit ihrer besten Kraft zum Erfolge geführt zu haben.

Die dramatische Musikproduktion hatte im böhmischen Theater ihre Pflegestätte, durch dasselbe den Weg in die Oeffentlichkeit gesichert; dagegen hatten Instrumentalkompositionen eine umso schwerere Existenz. Das böhmische Theater wollte es nie recht begreifen, dass die Förderung der Instrumentalmusik durch regelmässige Theaterkonzerte, wie sie anderwärts bestehen, nur in seinem eigenen Interesse liege, und dass es durch kein Mittel dauernd so profitiren könne, als durch die Geschmackläuterung, die Producenten und Konsumenten der Aufführung guter Instrumentalmusik danken.

Erst neuester Zeit haben Konzerte im Nationaltheater Eingang gefunden, und das nur sporadisch, von Fall zu Fall, meistens wenn Virtuosen dazu den Impuls gaben. Aber ebensowenig als

vom Theater hatte die heimische Instrumentalmusik die längste Zeit auch von anderen Konzertunternehmungen zu hoffen; denn die einzigen ständigen Orchesterkonzerte, die des Konservatoriums, waren unter Krejčí der aufblühenden böhmischen Musik unzugänglich. Heute liegen die Verhältnisse insoweit besser, als das Konservatorium und der Kammermusikverein böhmische Werke nicht mehr ausschliessen und als der heimischen Orchesterproduktion durch ständige böhmische Konzertunternehmungen (wie die ein Decennium der Existenz und des Erfolges bereits hinter sich habenden slavischen Konzerte, die Akademien des Journalisten-Vereines, die ungemein anregenden öffentlichen Produktionen der »*Umělecká beseda*«, welche auch die heilsame Institution der populären Konzerte — Hanns Bülow hat sich ein bleibendes Verdienst um dieselben erworben — geschaffen hat, und fallweise oder regelmässig eintretende Musikauführungen anderer hervorragender Vereine, und das nicht nur in Prag, sondern in allen grösseren Städten der böhmischen Lande) die Darbietung und der Genuss böhmischer Instrumentalwerke ermöglicht wird. Fördernd wirkt auf die musikalische Allgemeinbildung die Publizistik, die der heimischen Produktion und, wie das besonders bei

Tagesblättern kaum anders der Fall sein kann, noch mehr der Reproduktion eifrig folgt und ihre Berichte fast ausnahmslos von allem Anfange an von Fachleuten bestreiten lässt. Auch besteht (seit 1858, mit Unterbrechungen 1864—1868 und 1875 bis 1878) die böhmische Zeitschrift für Musik »*Dalibor*«, neben welcher ausser den schon genannten kirchenmusikalischen andere Fachzeitungen, 1862—1865 »*Slavoj*«, 1872—1875 »*Hudební Listy*«, 1877—1878 »*Hudební a divadelní věstník*« existirten und »*Hudební Listy*« (Red. Leo Janáček) und »*Varyto*« in Mähren, »*Lyra*« (Böhmen, Hořic) noch existiren.

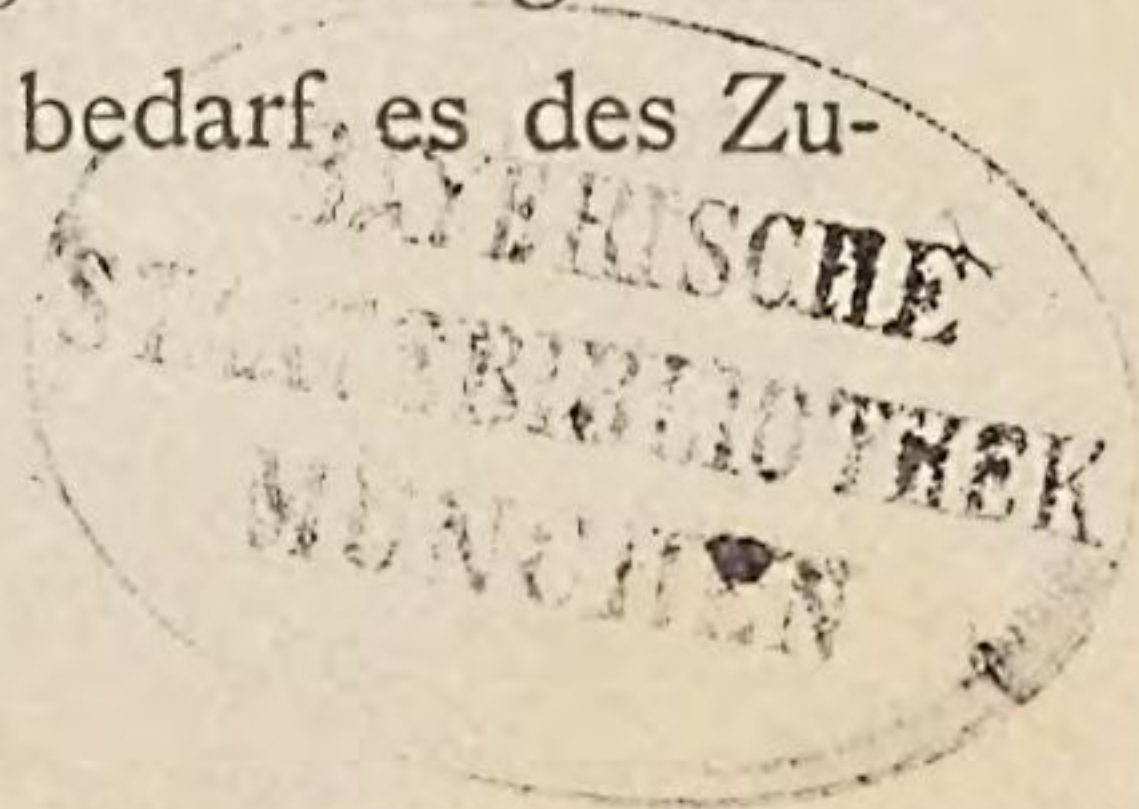
* * *

Der freundliche Leser, den das Interesse für die heimische Kunst, ihre Schicksale und ihre Ehren meinen Ausführungen folgen hiess, wird dieselben, wiewohl sie während der Arbeit das ihnen ursprünglich zugedacht gewesene Mass überwachsen haben, vielleicht in mancher Beziehung dürftig finden. Manches Feld der Kunstthätigkeit wurde nur kurz berührt, für manches nur der Name der Repräsentanten, oft nur einer für eine Reihe Mitstrebender und Mitwirkender genannt. Der Zweck dieser Uebersicht wollte und erlaubte

es nicht anders; sie musste rasch die bebauten Kunstgebiete durchschreiten, höchstens nur an jenen Wendepunkten etwas innehaltend, von welchen sich ein Ausblick in das bewegteste Leben erschloss, oder bei Erscheinungen verweilend, die durch Eigenthümlichkeit und Bedeutung das volle Interesse fesselten. Wir stehen heute noch in mitten dieser Erscheinungen, ihnen viel zu nahe, als dass wir gut wahrnehmen könnten, wie intensiv sie ihre Umgebung beleuchteten, oder in welche Ferne ihre Strahlen dringen; die meisten leben, schaffen, wachsen, verändern sich noch. Wenn sie die Zeit in die richtige Sehweite gerückt haben wird, dann wird es möglich sein, den Typus der Periode auszumodelliren, deren Umriss hier gegeben wurde.

Wohl ist nicht ausgeschlossen, dass unter dem Eindruck der frischen Thaten und der freudigen Genuthuung, die der Rückblick auf eine so gesegnete Kunstthätigkeit, wie sie hier zu verzeichnen war, verschaffte, ein oder das andere Ereignis in seiner Bedeutung überschätzt werden konnte; ebenso aber liegt die Vermuthung nahe, dass die Zukunft Bedeutung und Erfolg so manchen Kunstwerkes und so manchen Künstlers noch höher setzen wird, als die Gegenwart es thut. Ist

doch erfahrungsgemäss in die Geschichte gerade der bedeutenden Kunstwerke das Schicksal verwoben, dass sie erst in einer gewissen, oft sehr beträchtlichen Entfernung von ihrem Entstehungspunkte den eigentlichen Aufstieg zur vollen Würdigung beginnen. Der äussere Erfolg bestimmt, oder ersäth vielmehr mitunter im ersten Augenblicke schon den richtigen Werth der Kunstwerke, aber ein verlässlicher Zeichengeber für den Werth derselben ist er nicht. Immer noch geschieht viel zu wenig für die musikalische Allgemeinbildung und viel zu viel für die musikalische Vorbildung Einzelner oder ganzer Klassen. Die Menge ist wohl lenksam, aber immer geneigt dem Seichten zuzuströmen, und gar willig leiht sie allenthalben das Ohr den Propheten des bequemen Genusses. Wie viel gegen diese das zielbewusste, ernste Streben begeisterter Künstler vermag, bezeugt die steigende Sympathie, welche das Publikum dem Fortschritt unserer Oper, unseres Konzertwesens, unserer Hausmusik entgegenbringt. Diese Sympathie zu erhalten, sie so zu steigern, dass der Fortschritt der Kunst der Menge ein Bedürfnis wird — dieses freilich ist das Ideal, aber überall muss der Fortschritt seine Ziele hoch setzen, wenn er von der Gegenströmung nicht überfluthet werden soll — dazu bedarf es des Zu-



sammenwirkens aller Faktoren, in der Musik vor Allem einer mit der Produktion in Eifer und Intelligenz möglichst Schritt haltenden Reproduktion. Damit ist unserem Konzertwesen, vor Allem aber auch unserem schönen Nationaltheater, dermalen noch der einzigen Pflegestätte der böhmischen Oper, die Direktive gegeben. Sie führt zur stylvollen Wiedergabe der Kunstwerke; die ist, wirklich erreicht, die reichste, wirksamste — anziehendste.

Immer auch wird die Aufführung guter Werke fremder Provenienz das Vertrauen und das Verständnis für das Gute der heimischen Produktion fördern, immer wird es der Vorthail unserer Künstler sein, wenn wir den Fortschritt in unserer Kunst an jenem der Fremde messen und sehen, was wir einzuholen, was wir überholt haben.

In Darbietung sowohl, wie in der Konsumtion spricht der künstlerische Niveauunterschied zwischen den Jahren, welche die hier behandelte Zeitperiode beiderseits begrenzen, sehr zu unseren Gunsten. In den denkbar bescheidensten Verhältnissen, mit einem winzigen materiellen Fonde und mit einem geringen Vorrathe an Produkten und unter dem Drucke ungünstiger Umstände, klein

inmitten des geistig und materiell hochgestellten fremden Kunstlebens haben wir angefangen. Das kleine Interimstheater mit seinem zu Opernzwecken adaptirten Privatorchesterchen und seinem opferwilligen Sängerkreise, der zu dem kleinen Gehalte das grosse Bewusstsein legte, für das Vaterland zu wirken, war unser ganze Besitz. Die Begeisterung und die geistige Kraft, das Talent und der Fleiss unserer Künstler schwangen uns empor; dem heimischen Institute ward eine heimische Oper zum Geschenk gebracht, eine Oper, die schon in ihrem Anfange nicht an den kleinen Gesichtskreis des lokalen Bedürfnisses mahnte, in nichts die kleinen Verhältnisse ahnen liess, unter welchen sie entstanden war. Diese Oper wuchs und gedieh, erhob sich zur Höhe der fortschrittlichen fremden musikdramatischen Kunst und entwickelte einen selbständigen Charakter; heute bedeutet sie ein fruchtbringend angelegtes geistiges Kapital, von welchem unser Volk für edlen Operngenusz erzogen wurde, einen unveräusserlichen Besitz, den die berufenen Nachstrebenden auszunützen und zu erweitern haben werden.

Heute ist ein schönes, mit allen Mitteln der äusseren Wirkung reich ausgestattetes und auch mit seinem musikalischen Apparate an die grossen

Forderungen des modernen Opernkomponisten hinreichendes Theater die Pflegestätte unserer dramatischen Musik. Ein künstlerischer Komfort, wie ihn das bescheidene Interimstheater und seine Komponisten nicht träumen durften, herrscht in dem neuen, goldenen Hause, das dem geschworenen Feinde ernsten Kunstbestrebens, der Operette, gegen die sonst unsere Komponisten und die gute Oper überhaupt einen schweren Kampf zu kämpfen hatten, beharrlich seine Pforten verschliesst. Was unsere polyphone Opernmusik ehemals besonders schwer vermisst hat, ein in den Instrumenten vollständig und genügend stark besetztes Orchester, besitzt das Nationaltheater; von diesem darf heute überhaupt die Oper, die viel bietet, auch viel verlangen.

Von »*Braniboři v Čechách*« und »*Prodáná nevěsta*« zu »*Libuše*« und »*Tajemství*«, sowie in den anderen bedeutenden Opern, welche Smetana's dramatische Produktion begleitet haben, ist in verhältnissmässig kurzer Zeit ein grosser, stetig aufsteigender Weg zurückgelegt worden; ihn bergauf weiterzuschreiten, ist die Aufgabe unserer Oper in der Zukunft. Zur Höhe der Kunstanschauung, welche in unseren besten musikdramatischen Werken zum Ausdruck kommt, kann den böh-

mischen Komponisten der Aufstieg nicht mehr schwer sein; der Weg, den Andere gebahnt, ist frei für sie, seine Erfahrungen und Erfolge können und sollen sie nützen. Das Niveau ist festgestellt; tiefer soll Niemand beginnen, höher hinauf wird den Berufenen das Talent tragen.

Der Erfolg, daheim schon begründet, wird auch in der Fremde nicht ausbleiben und, so ungünstig die Verhältnisse für die böhmische Kunst in der Fremde auch dermalen stehen mögen, hoffentlich nicht allzufern in die Zukunft hinausgerückt werden. Aufführungen einzelner böhmischer Opern auf grossen Bühnen des Auslandes haben dargethan, dass sich über unsere Produktion nicht zu Tagesordnung schreiten lässt; die böhmische Opernliteratur besitzt Werke, die anhaltend werden nicht ignoriert werden können. Das hat der Kritiker des »*Dresdner Journals*« gut herausgefühlt, der 1882 einem Berichte über die hunderste Aufführung der »*Prodaná nevěsta*« in Prag die Bemerkung anfügte, im Verlaufe des nächsten Decenniums werde mit Staunen wahrgenommen werden, dass jenseits der weissgrünen Pfähle ein grosser Künstler gelebt habe, von dessen Existenz man keine Ahnung hatte.

Rascher als die Oper hat unsere Instrumentalmusik den Weg über die Grenzen des Vaterlandes gefunden; Dvořák's Erfolge haben den Bann gebrochen, und auch die Namen Smetana und Fibich klingen den ausländischen Konzertsälen nicht mehr fremd. Aber nur Dvořák steht die Welt offen, und selbst diesem nicht ohne Einschränkungen; andere sind wenig, oder gar nicht gekannt ausserhalb Böhmens. Und doch muss einmal die Zeit kommen, die es beweisen wird, dass es nicht blinde Liebe zum heimatlichen Schaffen oder Eitelkeit war, die bei uns das Bewusstsein gebar und grosszog, in Böhmen harre noch ein schöner künstlerischer Besitz der Verallgemeinerung. Ich schliesse mit dem Wunsche, dass der schöne Besitz, den uns das erste Vierteljahrhundert der böhmischen Musik schenkte, für alle Zukunft mit und in dem Geiste seiner Begründer verwaltet und vermehrt werden möge — zur Ehre der Kunst, zur Ehre des Vaterlandes!



- Kovařovic K., „**Naše Vlast**“ („Unser Vaterland“). I. Heft: Fantasie über böhm. Nationallieder. — II. Heft: Fantasie über Motive aus Smetana's Opern. — III. Slavische Nationallieder à Mk. 4.—
 — **Drei Compositionen**: Scherzino. Walzer. Mazurka Mk. 1.20
 Krzyżanowski I, **Capriccioso**. Mk. 1.60
 Löw Josef. **Sammlung von 200 böhm. Nationalliedern** (mittelschwer) In 10 Heften zu 20 Liedern à Heft Mk. 1.20 complet Mk. 10.—
 Mašek J. J., **100 böhm. Nationallieder** im ganz leichten Style (ohne Octave, mit Fingersatz). Mk. 4.—
 eleg. gebd. Mk. 6.—
 Nápravník Ed., Op. 46. **Mignons** Mk. 3.—
 Nováček R., Op. 1. **Albumblätter** Mk. 3.—
 Nešvera Jos., Op. 8. **Musikalische Tonbilder**.
 1. Heft Nr. 1—10 Mk. 3.—
 2. Heft Nr. 11—18 Mk. 2.60
 3. Heft Nr. 19—22 Mk. 2.—
 Complet in 1 Bande Mk. 6.—
 — Op. 19. **Concert-Walzer** . Mk. 2.—
 — Op. 19. II. **Concert-Walzer** Mk. 3.—
 — Op. 24. **8 Mazurkas**. In 2 Heften zu 4 Nummern à Heft Mk. 3.—
 Paukner Jos., **Elegie** Mk. 1.—
 Smetana B., **Böhmische Tänze**. I. Polkas (4). Mk. 5.—
 — II. Nr. 1. Furiant. 2. Slepíčka. 3. Oves. 4. Medvěd. 5. Cibulíčka. 6. Dupák. 7. Hulán. 8. Obkročák. 9. Sousedská. 10. Skočná. Je 2 Nummern in 1. Hefte à Heft Mk. 3.—
 — **Ouverture** zur Oper „Der Kuss“ Mk. 2.40
 — **Vyšehrad**. Symfon. Dichtung { Siehe
 — **Vltava**. „ „ { de Kàan
 Šebek Gab., Op. 7. **Bulgar. Tänze** I.
 II. Mk. 2.—

Pianoforte zu 4 Händen.

- Bendl K., **Aus der Jugendwelt**. 1. Heft. 4 Pièces, Primpart im Umfange von 5 Tönen Mk. 2.—
 — 2. Heft. 4 Pièces im Umf. von 5 Tönen Mk. 4.—
 — 3. Heft. 4 Pièces im Umf. von 5—6 Tönen Mk. 4.—
 Die Ausstattung ist eine brillante, das Titelblatt so wie jede erste Pièce im Hefte sind mit Zeichnungen reich ausgestattet.

- Čech Ad., **Tauermarsch** aus den Motiven von Smetanas Opern . Mk. 2.—
 Dvořák Ant., **Polonaise** Mk. 3.—
 Fibich Zd., **Die Braut von Messina**. 1. Bild. Trauermarsch. Unwandlungsmusik im III. Akte Mk. 2.—
 — **Der Lenz**. Symphonisches Stimmungsbild für grosses Orchester. Arrang. vom Componisten Mk. 4.—
 — **Ouverture** zur Oper „Blaník“ Mk. 2.40
 — **Symphonie in F-dur** für grosses Orchester. Arrang. vom Comp. Mk. 16.—
 — Op. 19. **Mignons**. Nr. 1. Walzer. 2. Scène orientale. 3. * * *. 4. Rococo (Gavotte) Mk. 3.—
 — Op. 20. **Vigiliae**. Nr. 1. in C-dur. Nr. 2. in F-dur. Mk. 3.—
 — Op. 22. **Clavierstücke**. Für die Jugend. I. Heft. Nr. 1—4. Mk. 3.—
 II. Heft. Nr. 5 8. Mk. 2.40
 III. Heft. Nro 9.—12. Mk. 2.—
 — Op. 24. **Fugata**. — **Elfenreigen** Mk. 3.—
 — Op. 25. **Ciacona**. — **Impromptu** Mk. 3.—
 — Op. 26. **Ouverture** zum Lustspiel „Eine Nacht am Carlstein“ Mk. 4.—
 — Op. 28. **Sonate** Mk. 5.—
 Foerster J. B., **Viola odorata**. — **Rosa mystica** Mk. 2.—
 de Kàan H., Op. 27. **Serenades**. I. Nr. 1.—3. Mk. 4.—
 II. Nr. 4.—6. Mk. 4.—
 Laub Váša, **Eine kleine Suite** in der Form loser Variationen. 1. Dumka (Thème). 2. Französ. Tanz. 3. Ungar. Tanz. 4. Böhm. Lied 5. Menuett. 6. Polketta. 7. Finale. (Im Druck.)
 Malát Jan, **Goldenes Schatzkästlein** von böhmischen Nationalliedern. Als Hilfs- und Ergänzungs-Material zu einer jeden Klavierschule.
 I. Buch. 1—5. Heft à . Mk. 2.—
 Progressiv geordnet.
 II. Buch. 1.—5. Heft à . Mk. 2.—
 Progressiv geordnet. — Ein jedes Heft enthält 20 Lieder.
 — **Potpourri** von böhm. Nationalliedern. Leicht Mk. 4.—
 Smetana B., **Streichquartett „Aus meinem Leben“**. Arrang. vom Componisten Mk. 6.—
 Šebek Gab., Op. 7. **Bulgar. Tänze** I.
 II. Mk. 3.—
 Škroup Fr., **Böhmische Nationalhymne** „Kde domov můj?“ Mk. 1.60
 Zelenški Dr. L., **Polonaise** . Mk. 2.40





Chvála, Emanuel

Ein Vierteljahrhundert Böhmischer Musik Von Emanuel Chvála

Prag 1887

Mus.th. 727

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657043-9